

COORDONATOR: Raluca Miruna BOSTAN

Mihaela APETROAIEI

Const. C. BOSTAN

Claudia CIOBANU

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

Monica IOSUB

Simona MANU

Serinella MARIAN

LITERATURĂ ROMÂNĂ

PENTRU BACALAUREAT

(poezie, critică, reviste, personalități)



CÓORDONATOR: dr. Raluca Miruna BOSTAN

Mihaela APETROAIEI

Const. C. BOSTAN

drd. Claudia CIOBANU

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

dr. Monica IOSUB

drd. Simona MANU

dr. Serinella MARIAN

**Literatură română
pentru bacalaureat
(poezie, critică, reviste, personalități)**

ISBN: 973-7687-04-3

COORDONATOR: dr. Raluca Miruna BOSTAN

Mihaela APETROAIEI

Const. C. BOSTAN

drd. Claudia CIOBANU

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

dr. Monica IOSUB

drd. Simona MANU

dr. Serinella MARIAN

**Literatură română
pentru bacalaureat
(poezie, critică, reviste, personalități)**

*DramArt XXI
Iași 2006*

Comentează particularitățile de limbaj și expresivitate (procedee artistice, elemente de versificație) ale unui text poetic studiat, aparținând perioadei pașoptiste.

Ioan Heliade Rădulescu - Zburătorul

Personalitate controversată în epocă, autodidact cu preocupări culturale dintre cele mai diferite (învățământ, teatru, filozofie, estetică și literatură), I. Heliade Rădulescu ilustrează, în epoca sa, inegală valoric, spiritul romantic al epocii de la 1848.

Cea mai rezistentă operă a poetului rămâne, indubitabil, *Zburătorul*, în care se observă predispoziția romantică de a combina speciile (baladă, pastel, elemente de meditație) într-o creație care va deschide orizonturi noi liricii românești. Apărută inițial cu titlul *Baladă. Zburătorul*, în *Curierul românesc* (nr. 9, din 4 februarie 1844) sub semnătura I.E., această creație se revendică din *Introducția* lui Kogălniceanu la *Dacia Literară*, articol în care se propun scriitorilor contemporani „sujeturi” (teme) ca istoria, natura ori folclorul patriei, oferindu-se, de fapt, premisele teoretice ale romantismului românesc.

Structurată în trei secvențe, poezia lui I.H. Rădulescu transfigurează artistic mitul erotic al Zburătorului, despre care Călinescu afirmă că „este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările și tânjirile întâiei iubiri.” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Dimitrie Cantemir rămâne, însă, primul autor care, scriind despre credințele românilor, nota în *Descriptio Moldaviae*: „Sburător se chiamă un tânăr, fantasma unui tânăr frumos, care noaptea, după cum crede poporul, se introduce pe lângă fecioare, mai ales logodnice, și le seduce, nefiind văzut de către ceilalți fie cât de păzitori”. Spirit comparatist, B. P. Hasdeu regăsește mitul într-un cântec popular polon din Galiția, considerând că această manifestare se explică prin natura umană, prin reacțiile firești în fața unor fenomene inexplicabile pentru om. În seria baladelor culte, care pornesc de la Zburător, mai pot fi amintite *Lenore* a lui August Burger sau *Fuga* lui Mickiewicz (ambele apărute înaintea lucrării lui I.H. Rădulescu).

Credința în Zburător a însemnat o sursă de inspirație pentru mulți poeți români, dornici să reinterpreteze în manieră personală mitul, așa cum procedează Mihai Eminescu în *Călin* (*File din poveste*) sau în *Luceafărul*; chiar omul de teatru Felix Aderca realizează o „comedie lucidă”, intitulată sugestiv *Zburător cu negre plete sau visul unei nopți de mai* (1923). Aproape la fel de incitantă ca și mitul jertfei pentru creație, literatura cu și despre zburător îl făcea pe G. Călinescu să constate: „Începând cu I. H. Rădulescu, nu este liric român care să nu fi reluat mitul în diferite chipuri. Unii au crezut că trebuie să ducă aceste producții spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii din poeți nici măcar n-aveau noțiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeierea pe tradiții populare.” (op. cit.).

Creația lui I.H. Rădulescu debutează cu o secvență lirică în care Florica se confesează mamei sale, arătându-i stările confuze prin care trece; monologul liric se construiește pe o serie de antiteze care evidențiază atât modificările de ordin fizic, dar și cele de natură interioară: „un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate” sau „Ah! Inima-mi zvâcnește!...și zboară de la mine! / Îmi cere ... nu-șt' ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da”. Întreaga mărturisire a fetei se realizează într-un limbaj colocvial, plin de naturalețe și spontaneitate. Imperativul „vezi”, vocativul „mamă”, prezența interjecției „Ah”, ca și propoziția interogativă „Oar-ce să fie asta?” – repetată cu îngrijorare de față, accentuează inocența și naivitatea acesteia. Ca orice tânără de la țară, Florica îi cere mamei sale să apeleze la experiența de viață a bătrânilor, la religie ori la magie:

„Oar-ce să fie asta?... întreabă pe bunica:

O ști vrui leac ea doară... o fi vreun Zburător!

Or aide l-alde baba Comana ori Sorica,

Or du-te la moș popa, or mergi la vrăjitor.”

Monologul fetei se desfășoară „în murgul serei”, sintagmă cu care se și deschide cea de-a doua secvență lirică, pastelul înserării. Anticipând *Sara pe deal* de Mihai Eminescu sau *Noapte de vară* a lui George Coșbuc, aceste versuri urmăresc momentele succesive ale înserării, în amurg, apoi „încep a luci stele rând una câte una” până când „e noapte naltă, naltă”.

Poetul creează un tablou de natură, urmărind două coordonate: cea terestră, în care satul apare cu zgomotele și mișcările

specifice (întoarcerea cirezilor de la câmp, focul pentru cină și odihna) și cea cosmică, ce surprinde mișcarea astrelor: „soarele sfințise”, „încep a luci stele”, până când se creează, în ambele planuri, o liniște solemnă:

„E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veșmântul său cel negru, de stele semănat
Destins coprinde lume...”

Trecerea timpului este marcată, în acest caz, nu numai de elementele de natură amintite anterior, ci și de utilizarea unor timpuri verbale diferite: de la imperfectul „era”, „trăgea”, „alerga”, la prezentul din strofele următoare: „s-astâmpără”, „încep”, „ostenește”. Atât imperfectul, cât și prezentul accentuează repetabilitatea mitică a ciclurilor naturii, creând un peisaj atemporal. Sugestiile vizuale („Și focuri în tot satul încep a se vedea”) și auditive (gerunziul acordat „muginde”, verbele „țipând”, „striga” sau substantivele „gemetele”, sau „murmură”) dau expresivitate acestei descrieri.

Ca și în textul eminescian *Sara pe deal*, pe măsură ce se apropie noaptea, se observă o descreștere a zgomotelor și o încetinire a mișcărilor până la momentul în care staticul ia locul dinamicului, aspect evidențiat de conjuncția adversativă „dar” („Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește”) și de repetiția substantivului „tăcere” la început de vers: „Tăcere pretutindeni acum stăpânește” și „Tăcere este totul”.

Ultima strofă a pastelului este o frază a cărei muzicalitate emană și din faptul că este bazată pe raportul de coordonare între propoziții principale:

„Tăcere este totul și nemișcare plină;

Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;

Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,

Și apele dorm duse, și morile au stat”.

Noaptea, personificată („Veșmântul său cel negru de stele semănat/ Destins coprinde lumea”) tutelează, într-o evidentă manieră romantică, universul plin de armonie. Tăcerea și nemișcarea par perfecte, aspect indus de epitetul „plină”. Prezența conjuncției copulative „și” alături de repetiția cuvântului „nici” fixează sentimentul de liniște, în acord cu armonia naturii. De această dată peisajul stă sub semnul staticului, evidențiat de predicatele ultimelor

două propoziții („dorm” și „au stat”). Jocul de cuvinte „încântec/descântec” pune peisajul sub semnul armoniei (încântare) și al magicului. Tabloul de natură, cu toate atributele amintite, calm, echilibru, frumusețe neobișnuită, este susținut de ritmul iambic, în catrene cu versuri ample, cu măsura de 13 – 14 silabe.

După cum se poate observa, pastelul pare un punct de echilibru între confesiunea fetei, pur personală și dialogul suratelor, comentatoare anonime, un fel de „gura satului”, din ultima secvență. Pe fondul unui peisaj care stă sub semnul armoniei și al solemnității, apar câteva întrebări cu rostul de a explica un fenomen neînțeles care aduce tulburări pentru „biata fetișoară”:

„Vro stea mai cade iară? vrūn împărat mai moare?

Or e-să nu mai fie! – vro pacoste de zmei!”

Zburătorul este asimilat unor apariții perturbatoare („zmeu”, „balaur de lumină”) de sorginte malefică („împielițatul”, „spurcatul”, „bată-l crucea”) și cu urmări nebănuite („vezi, d-aia a slăbit / Și s-a pălit copila”). Gândirea populară îl antropomorfizează, împrumutându-i atributele frumuseții adolescente: „Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel / Bălai, cu păr de aur”. Cu toate acestea, vocea colectivă, ușor ironică, fixează originea nepământească a Zburătorului: „dar slabele lui vine / N-au nici un pic de sânge, ș-un nas – ca vai de el”. Presentimentul iubirii, stările confuze prin care trece tânăra nu au leac, fie acesta de natură religioasă sau magică:

„Și ce-i mai faci pe urmă? Că nici descântătură,

Nici rugă nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu.”

Naturalețea acestui fragment trebuie raportată la limbajul colocvial utilizat de „surate”, în care autorul include, în mod firesc, elemente de oralitate („l-alde”, „spun” pentru impersonalul „se spune”), sau apelative familiare: „surato”, „leicuță”. Ca și în monologul Floricăi, se observă și în acest caz, abundența semnelor de punctuație cerute, de exemplu, de propozițiile interogative ori exclamative.

Cele trei secvențe lirice care alcătuiesc balada *Zburătorul* ilustrează, în mod convingător, conștiința romantică a lui I. H. Rădulescu, atras de miturile naționale pe care le plasează într-un superb tablou de natură autohtonă. (R.-M. B.)

Grigore Alexandrescu - Umbra lui Mircea. La Cozia

Aparținând, cronologic și prin principii estetice, generației de scriitori pașoptiști ai literaturii române (1830-1860), Grigore Alexandrescu este autorul unei poezii care răspunde crezului literar lansat de Mihail Kogălniceanu în articolul *Introducere* al revistei *Dacia literară* (1840): „Istoria noastră are destule fapte eroice (...) pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”. Considerat manifestul romantismului românesc, programul semnat de Kogălniceanu este respectat practic de către scriitorii pașoptiști care înțeleg că operele lor trebuie să sprijine idealul de libertate și unitate națională, inspirându-se din istoria poporului, din trecutul glorios al românilor. Direcția generală a literaturii epocii de la '48 a constatat în confruntarea permanentă a trecutului cu prezentul în scopul extragerii unor pilde autentice pentru contemporani. Deși aderă la ideile promovate de Kogălniceanu, care elogia „curajul individual”, îndrăzneala faptelor „săvârșite de luptătorii cu sabia” (pentru Kogălniceanu domnitorii români sunt asemenea lui Alexandru cel Mare, Ahile sau Cezar), Grigore Alexandrescu se simte mai aproape de viziunea retrospectiv istorică a prietenului său, Ion Ghica. Acesta recomandă „depărtarea oarecum de mirarea (admirația) de la faptele voinicești și asupritoare”, astfel încât atitudinea anti-violență (războiul e „bici groaznic”) a lui Alexandrescu se explică prin spiritul etic, ușor didacticist al poetului.

Meditațiile istorice și patriotice, precum *Trecutul. La Mănăstirea Dealului, Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunii. La Tismana, Mormintele. La Drăgășani*, reunite în volumul *Suvenire și impresii*, sunt prilejuite de pelerinajul poetului la mănăstirile oltenești (1842), „cugetul” său fiind acela al unui „privitor al naturei sălbatice și admirator al eroilor care au zidit acele sfinte locașuri”, după cum menționează în *Memorial de călătorie*. În același jurnal, Alexandrescu nota: „acei care mor pentru libertatea unei națiuni sunt demni a trăi în memoria națiunii”, de aceea numele ctitorului Coziei, Mircea cel Bătrân, („valorosul domn”), îi deșteaptă călătorului „suveniruri mărețe”. Detașându-se, ca Goga, mai târziu, de propriile-i

„patemi”, Grigore Alexandrescu alege, și la propunerea lui Kogălniceanu, „sujeturi istorice de un interes național și, prin urmare, mai puțin egoiste”, declarându-și dezideratul poetic: „Așa în a mea râvnă, pe locul părintesc,/ Fiu al astor ruine, țărâna lor slăvesc” (*Trecutul. La Mănăstirea Dealului*).

Așadar, „călătorul romantic cel mai vechi” din literatura română (Tudor Vianu) compune, cu ocazia vizitei sale la mănăstirea Cozia, poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* – „expresia cea mai desăvârșită a meditației cu subiect național în opera lui Grigore Alexandrescu” (Dimitrie Popovici). Toate meditațiile sale patriotice se constituie în elogii aduse paginilor eroice ale istoriei naționale prin care poetul caută să ofere modele demne de urmat contemporanilor săi. În acest text, dintre figurile luminoase ale trecutului, omagiul scriitorului se îndreaptă către domnitorul Mircea cel Bătrân a cărui memorie („suvenir”) este evocată.

Majoritatea exegeților poeziei scrise de Grigore Alexandrescu remarcă, îndeosebi, „teatralitatea” meditațiilor istorice ale romanticului pașoptist. G. Călinescu vorbea despre gustul pentru „scenaria”, autorul creând o veritabilă scenografie, în care fiecare obiect se încadrează perfect în decor. Dumitru Micu vede în poezia lui Alexandrescu un „spectacol muzical-pantomimic, pus în scenă conform unor principii regizorale clasice”. Comentariile critice sunt, într-adevăr, susținute de „alura” dramatică a textului. În mod evident, poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* (ca și celelalte meditații) cunoaște pronunțate inflexiuni dramatice: discursul poetic este alcătuit sub forma unui amplu monolog a cărui solemnitate transformă eroul istoric în personaj, însuși poetul devenind, simultan, actor și regizor în compunerea sa teatrală.

Poezia debutează scenic încă din titlu, mențiunea „La Cozia” dobândind statutul unei didascalii ce anticipează ridicarea cortinei. Incipitul poeziei este proiectat în deplin fabulos romantic, potențat de asonanța vocalei „u” care conferă versurilor conotațiile unei atmosfere tragic-fantastice: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate”. Topos al liricii romantice, motivul „turnului”, comentează Eugen Simion, „ar putea sugera o detașare a imaginației de lanțurile rațiunii pedestre”. Simbolizând, potrivit mitologiei, „o poartă a cerului”, *turnul* dobândește valențele poetice ale unui „zbor în

amintire" (E. Simion); este modalitatea scriitorului de a evada în trecut, printr-o desprindere de concret, spre a accede la o istorie grandioasă. Preludiul romantic al poemului continuă cu motivul „cadenței apelor” (G. Călinescu) care izbesc ritmic „zidul vechi al mănăstirei”: perpetua mișcare a talazurilor are scopul de a aminti trecutul eroic adăpostit de ruinele fostei cetăți. Vibrația „metalică” a versurilor este susținută și amplificată prozodic, prin conservarea rimei încrucișate și a măsurii ample, de 15-16 silabe, asociată combinației ritmice anapest-peon, tehnici de versificație care i-au determinat pe exegeții poeziei sale să vorbească despre perfecțiunea armoniei imitative, care a născut un Vergilius autohton.

Fixat central în decorul imaginat, eul poetic se lasă invadat de tenebrele nopții, cunoscut motiv romantic, care declanșează ieșirea din timpul și spațiul real (profan), prilejuind intruziunea fantasticului: „Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:/ De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;”. Invocarea nopții, într-un veritabil ritual magic, este explicată poetic de către Alexandrescu într-o altă meditație: „Noaptea/ (...)/ Duouă nobile instincte cu putere deștepta:/ Unu – a cerului credință, altu – a patriei iubire,/ Ce odată-n aste locuri pe strămoși îi însuflă”. (*Răsăritul lunei. La Tismana*). Începând cu al treilea catren, tonul poetului devine tot mai oratoric, Alexandrescu apelând la tehnica gradației, a suspense-ului romantic menit să sporească emoția și tensiunea cititorului, pregătindu-l pentru apariția fantomatică a mărețului voievod; învierea naturii, concretizată stilistic în personificări și hiperbole (procedeul comun al romanticilor) conturează un tablou magic și halucinant care avertizează asupra învierii fantomatice a prințului din criptă: „Mușchiul zidului se mișcă... pîntre iarbă se strecoară/ o suflare, care trece ca prin vine un fior” și „Este ceasul nălucirei: un mormânt se desvălește,/ o fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...”.

Punctuația începe să se precipite (se observă inclusiv o tehnică «avant la lettre» a ingambamentului în finalul strofei a doua), „lungile pauze sintactice și metrice” (cezurile) având rolul „de a da grandoare apariției fantomei”. (Paul Cornea). În acest decor teatral în care singurul „personaj” - actor este, deocamdată, eul liric, va intra solemn actorul principal, ilustra fantomă a lui Mircea cel Bătrân. Ivirea ei este descrisă în manieră shakesperiană, poetul urmărind umbra

hamletian, indicând deplasările ei care „vestesc miracolele firii” (G. Călinescu). Verbul la imperativ „Ascultați...!” are același efect dramatic, poetul adresându-se întreg poporului român, căruia îi oferă, drept exemplu, figura princiară a domnului Țării Românești. Numele voievodului nu este încă anunțat, poetul scontând pe cunoscutul impact romantic, obținut prin apostrofă și succesiunea de interogații retorice care iau Oltul drept martor al trecutului: „Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute/ (...) / Cine oar’ poate să fie omul care te-a îngrozit?”. Aici Oltul devine un substitut al umbrei hamletiene, verbul „a se îngrozi” având conotațiile elogiative ale trecutului de fapte glorioase ale lui Mircea, luptător pentru idealurile românilor. Fantoma sepulcrală impune respectul plin de adorație atât al poetului, cât și al neamului românesc: „Sărutare, umbră veche! priimește-nchinăciune/ De la fiii României care tu o ai cinstit:/ Noi venim mirarea noastră la mormântu-ți a depune;”. Despre secvența lirică succedând acestor versuri, G. Călinescu își exprimă reținerea: „Monologul ce urmează e somnoros, monoton ca un descântec cavernos”, criticul literar considerând că Alexandrescu abandonează „glasul formidabil și profetic”, „medievalismul fantastic” și „instrumentația colosală” care conferă valoare artistică meditației.

Următoarele catrene iau tonul unei ode prin care sunt celebrate virtuțile domnitorului, fiindu-i omagiate deopotrivă, intențiile și faptele glorioase: „Râvna-ți fu neobosită”, „faptele-ți sunt de mirare”, „Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare”. Se remarcă utilizarea verbului și a substantivului „a (se) mira”, respectiv „mirare” cu sensul etimologic din limba latină de „a admira/ admirație”; motivația se regăsește atât în momentul de început al limbii române literare, cât și în includerea semnificației de uimire în fața actelor brave ale voievodului. Enumerația de epitete care vădesc venerația pentru eroismul voievodului se conjugă, însă, spre finalul acestei secvențe, cu dezamăgirea cauzată de o generație contemporană nedemnă de iluștrii ei predecesori: „Greutatea ei ne-apasă, trece slabane măsură,/ Ne-ndoim dac-așa oameni întru adevăr au stat”. Decepționat, poetul constată decăderea moravurilor, absența aspirațiilor, abandonarea luptei pentru împlinirea idealurilor seculare: „Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite/ (...) legi, năravuri se-ndulcesc;”. Este vorba despre cultivarea procedeului romantic al

antitezei, aici trecut (glorios) – prezent (decadent), așa cum o realiza și Andrei Mureșanu (*Deșteaptă-te, române!*) în spirit pașoptist. Tonul satiric din această secvență anticipează, de asemenea, *Scrisoarea III* eminesciană, unde, la fel omagiului istoriei naționale îi urmează înflăcărata diatribă împotriva vremurilor nedemne. „Ochiul lucid” și „expresia incisiv-ironică” (Ioana Em. Petrescu) se estompează prin apropierea de concepția didacticistă, deși naivă la Alexandrescu, exprimată de Ion Ghica: prezentul, oricât de mic și ridicol, judecă istoricește trecutul. Deși eroice, „vremile” trecute sunt „triste și amare”; războiul devine acum, metaforic, „bici groaznic”, „urgie” și „foc” care aduce triumful, dar însângerat, căci a semănat moarte („Și ai lui sângerați dafini națiile îi plătesc;”). Naivitatea lui Alexandrescu derivă din promovarea romantică a ideii că popoarele au renunțat la conflicte, descoperind puterea concordiei, gloria științei, a artei, a păcii: „Prin științe și prin arte națiile înfrățite/ În gândire și în pace drumul slavei îl găsesc.”

Viziunea utopică asupra istoriei contemporane slăbește consistența poemului, recâștigată în finalul poeziei. Secvența ultimă a meditației revine simetric la atmosfera romantic-fabuloasă a incipitului: muzica valurilor și a umbrelor este reluată acum nu crescendo, ci într-un diminuendo care pregătește, scenic, reintrarea umbrei în mormânt („Peste unde și-n tărie întunericul domnește;/ Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormânt”). Zidurile mănăstirii, ale cetății altădată grandioase –, sunt „vechi”, nu din cauza timpului, ci pentru că nimeni nu le mai conferă strălucirea unor fapte glorioase. Finalul are, însă, și vibrații optimiste, aproape mesianice: „Lumea e în așteptare” sună ca o speranță a poetului care crede în ivirea unui demn continuator al luptei duse odinioară de mărețul domnitor Mircea cel Bătrân. Poezia lui Grigore Alexandrescu se înscrie, prin temă, motive literare și mesaj artistic în categoria textelor lirice pașoptiste care promovau curentul național-popular: zeificarea voievodului Mircea cel Bătrân, stilul sacerdotal al meditației aveau rolul de a trezi conștiințele conaționalilor prin oferirea unui model de conducător, militant devotat pentru cauza poporului său. (S. Marian)

Argumentează caracterul romantic al unei poezii studiate aparținând lui Mihai Eminescu.

✱ Mihai Eminescu - Sara pe deal

„Eu rămân ce-am fost: romantic” își dezvăluia Eminescu, în poezia *Eu nu cred nici în Iehova*, adeziunea pentru principiile esteticii romantice, crezul artistic al scriitorului demonstrându-se prin întreaga sa creație. Argumentul care vădește cultivarea romantismului în lirica eminesciană rezidă în prelucrarea temelor și a motivelor, unele universale, dar abordate potrivit ideologiei romantice; geneza și apocalipsa universului, timpul și spațiul, moartea, istoria, iubirea și natura constituie fundamentul tematic al operei eminesciene, expresie a unui talent unic, dar și a unei sinteze de o incontestabilă originalitate: harului poetic i se adaugă profunda îngemănare a ideilor filozofice (occidentale și orientale) cu filonul folcloric românesc. Creația literară eminesciană se raliază spiritului romantic european printr-o permanentă aspirație spre absolut, spre mit și nostalgie a originilor, căutate febril de suflete solitare și averse de misterul existențial. Întrudit indubitabil cu poeții romantici ai epocii (Novalis, Hoffmann, Lamartine sau Pușkin), Eminescu se detașează, totodată, de aceștia, arborând însemnele modernității: opera sa mărturisește și apropierea parnasiană ori cea simbolistă (A. Rimbaud, St. Mallarmé, Leconte de Lisle), dar, mai ales, dovedește luciditate în fața actului creației, luciditate plătită cu scepticism, răceală sau, măcar, cu tristețe.

În ceea ce privește dimensiunea cea mai cunoscută a creației sale romantice, lirica erotică, aceasta are o particularitate aparte, pentru că presupune împletirea a două teme romantice, iubirea și natura, deoarece sentimentul dragostei este proiectat în decorul paradisiac al unei naturi personificate, martor și protector al iubirii dintre cei doi tineri. Poezii precum *Dorința*, *Lacul*, *Atât de fragedă*, *Sara pe deal* propun o imagine idilizată a dragostei; însă, niciodată, la Eminescu, textul nu are eminate caracterul unei idile, dată fiind vibrația elegiacă interioară generată de conștiința

imposibilității de a atinge absolutul în iubire. Un exemplu în acest sens îl reprezintă și poezia *Sara pe deal*, datând din prima etapă a creației eminesciene, „perioada căutărilor”, cum o numește G. Ibrăileanu. Inclus, într-o primă versiune, în poemul *Eco* – 1872 (ultim avatar al *Ondinei*), textul va fi publicat, independent și cu unele modificări, în revista *Convorbiri literare*, din 1 iulie 1885. Caracteristic acestei etape inițiale de creație, Eminescu dezvoltă în idila-pastel *Sara pe deal* concepțiile platoniene vizând armonia dintre individ și cosmos, teluric și astral; cea care facilitează „eroului” liric propensiunea spre macrocosm este intensitatea afectivă, ajutată de natura care vibrează emoțional la trăirile eului poetic.

Din punct de vedere structural, poezia este un discurs ce respectă clasicul ceremonial erotic romantic al întâlnirii de dragoste, dispunând, compozițional, de două secvențe asimetrice: primul tablou cuprinde patru catrene având caracterul unui pastel în care este descris cadrul romantic propice reunirii cuplului de îndrăgostiți; a doua secvență lirică se rezumă la catrenele finale care prezintă imaginara întâlnire a celor doi tineri.

Incipitul poeziei conține reluarea titlului care fixează momentul întâlnirii – amurgul romantic –, alcătuindu-se astfel imaginea feerică a unui cadru natural intim și ocrotitor al perechii îndrăgostite. Fonetismul arhaic „sara” anticipează tonul liric al pastelului – descriere a unui spațiu rustic și patriarhal care primește cuplul de îndrăgostiți. De altminteri, încercarea de roman *Geniu pustiu* include elementele descriptive în aceeași manieră romantic-idilizatoare: „Soarele era la apus (...) de-a lungul drumului de țară oamenii se-ntorceau de la lucrul câmpului, cu coasele de-a spinare (...) carul scârțâia... Una câte una s-aprindeau stelele tremurând în nemărginirea albastră a cerului (...) Îmi întorceam ochii peste cap... era Finița (...) Astfel ședeam lungit seri întregi cu capu-n poalele ei (...), iar talancele de la gâturile vacilor cu ugerul greu de lapte sunau alene și melancolic prin atmosfera cea dulce a serei...”. Spre deosebire, însă, de pastelul inclus în *Zburătorul* de Heliade Rădulescu sau de poezia *Noapte de vară* a lui G. Coșbuc, cu care se aseamănă descrierea pastel a lui Eminescu, la aceasta din urmă,

seara dobândește valențele unui timp sacru: „înserarea eminesciană e o perpetuă reeditare a genezei și a răsăritului lumii” (Ioana Em. Petrescu). Semn al nocturnului romantic, amurgul este momentul de tranziție dintre lumină și întuneric, dintre real și ireal, este „cesul tainei” care favorizează „scufundarea afară din timpul istoric, în sânul naturii” (Rosa del Conte), astfel încât timpul devine supratemă a acestei poezii.

Ca elemente de recurență, la nivelul întregii creații eminesciene, se întâlnesc nu doar temele, ci și motivele care dau formă lirică acestora: momentul înserării este unul dintre ele, fascinația peisajului nocturn amplificându-se, în modalitate expresiv-romantică, prin apelul la motivul buciumului, al stelelor și al lunii, al salcâmului tutelar. Ecourile grave, ancestrale, conținute în arhaismul „sara” sunt potențate de sunetul nostalgic al buciumului, sugerând contopirea eului liric cu ritmurile eterne ale naturii: „Sara pe deal buciumul sună cu jale”. Coriambul din primul emistih (reluat în fiecare vers) relevă, prin accent („sára” și „deál”), cele două nuclee care primesc valoare tematică: timpul și spațiul. Centru al lumii („axis mundi”), „dealul” este transfigurat într-un tărâm sacru-refugiu al poetului (alături de timpul sacru) dintr-o realitate mereu percepută frustrant și dezamăgitor.

Ioana Em. Petrescu sesizează conceperea spațiului, în acest text, ca o dispunere pe verticală a trei planuri: „valea în fum” și satul (universul terestru), „bolta senină” cu astrele (universul celest al înălțimilor) și dealul cu salcâmul – intermediarul între cele două universuri, astfel încât natura devine un mediator. Sensul ascensional urmărit de poet este vizibil și în al doilea vers „Turmele-l urc – stele le scapără-n cale”, motiv pentru G. Ibrăileanu de a-i reproșa poetului „incoerențe” și „contradicții logice”. Faptul că exegetul se înșală este dovedit de varianta inițială a versului „Turme cobor, turme li ese în cale”, abandonată de Eminescu, datorită unei logici interioare a poemului care caută înălțarea sufletului, desprinderea eului romantic de contingent. Plânsul apelor „clar izvorând în fântâne” reiterează ideea înserării ca timp al genezei, al izvorârii lumilor. Anticipat din primul vers, prin aliterația consoanei lichide „l” și prin tânguital dureros al buciumului, motivul acvatic este, conotativ, sinonim

plânsului: apa („elementul care melancolizează”, după G. Bachelard) simbolizează devenirea, perpetuitatea duratei (Rosa del Conte), iar plânsul ei semnifică nostalgia umană după acel „illo tempore”, cum l-ar numi Mircea Eliade. Iar forța care a născut universul (conform unor teorii) este iubirea, Erosul, ca principiu primordial, astfel încât prezența elementului uman – iubita, concretizată în vocativul-epitet „dragă” apare firesc, ca o continuare a evadării din timpul real ostil: „Sub un salcâm, dragă, m-aștepti tu pe mine”. Timpului și spațiului sacre, li se alătură motivul romantic al salcâmului – arborele sacru (M. Eliade), precum și femeia ca voce ce vestește armonia divină a universului. „Idee din urzeala primă a lumii”, iubita „dragă” poetului este „întruparea directă a gândirii divine” (Ioana Em. Petrescu), prezența ei fiind cea visată, iar nu cea reală (ca în *Floare albastră*).

Al doilea catren continuă cu mișcarea astrelor pe „bolta senină”, rod al iubirii, care alături de cântec (sunetul buciului, plânsul apelor) reprezintă puterile ordonatoare ale modelului cosmologic platonician: „Luna pe cer trece-așa sfântă și clară”, „Stelele nasc umezi pe bolta senină”. Motiv predilect în lirica romantică, astrul selenar simbolizează părăsirea realității și pătrunderea într-o lume a fanteziei, unde natura devine patria compensatorie a eului romantic căruia îi este acum permisă retrăirea unității edenice a unui mit mult prețuit de poeți romantici: androginul. Epitetele personificatoare, superlativ atribuite lunii „așa-sfinte și clare”, antropomorfizează astrul tutelar al nopții care este transfigurat în protectorul absolut al iubirii. Apoi, stelele sunt umanizate nu atât prin verbul „nasc” (referire, din nou, la noapte – ca timp al izvorârii lumilor), cât prin epitetul „umezi” care pare să preia emoția ochilor îndreptați spre cerul înstelat. Sacralizarea elementelor cosmice sugerează puterea naturii de a sacraliza și de a eterniza dragostea în sine. Simetric dispusă în a doua strofă (versurile 2 și 4), prezența umană este de această dată a eului liric, o prezență masculină în așteptarea întâlnirii cu femeia adorată: „Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară/ (...) / Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină”. Deși ar părea să simbolizeze ființa feminină, deixisurile (mărcile) sunt ale eului poetic, acum nedeterminat inclus în persoana a II-a: „tăi”, „ți-(e)”. Argumentul rezidă în utilizarea motivului

„ochii”, care semnifică înclinația către cunoaștere (aici, dionisiacă, prin iubire), deși afectul („pieptul de dor”) este încă sub dominația rațiunii apolinice („fruntea de gânduri ți-e plină”).

Cu toate că imaginarul artistic trimite la arhetipuri mitice, totuși materialul poetic aparține universului familiar și rustic al poetului, după cum o dovedesc următoarele două catrene – ale primei secvențe – pastel. Constantă rămâne tentația ascensionalului, într-o căutată osmoză cosmic-teluric: „Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,/ Streșine vechi, casele-n lună ridică.” Paradoxal, verbul strident „scârțâie” are conotații opuse aliterației: asonanța vocalei „î” („Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,/ Valea-i în fum, fluier murmură-n stână.”) atenuează sugestia auditivă inițială, inducând o stare de profundă liniște, generată de pacea bucolică a acestui univers pastoral. Perspectiva spațială coboară în plin terestru („Și osteniți oameni cu coasa-n spinare/ Vin de la câmp”), într-o lume patriarhală ce se ghidează după ritmuri eterne, în pofida energiei inexorabile a timpului. Deși univers familiar, ca spațiu campestru, satul descris de Eminescu are atributele veșniciei și sacralității: evocând o lume rustică, buciul, fluierul, toaca și clopotul proiectează spațiul rural într-o dimensiune atemporală, mitică și sacră. Epitetul „vechi”, ca determinant al clopotului, coroborat cu arhaisme fonetice „împle” și „sara” amplifică atmosfera arhaică a acestui tărâm devenit paradisiac. Ultimul vers al secvenței-pastel a idilei („Sufletul meu arde-n iubire ca para”) aduce cu sine una dintre comparațiile tipic romantice, reprezentând, totodată, liantul între cele două părți ale poemului. Specifică primei etape de creație, dragostea comparată cu o flacără (substantivul popular „pară”), propune viziunea iubirii ca o combustie interioară, un foc de sorginte purificatoare, cathartică. Ulterior, arderea lăuntrică va deveni un foc flagelator, mistuitor („Focul meu a-l stinge nu pot/ Cu toate apele mării” – *Odă (în metru antic)*).

Secvența finală debutează cu dubla anaforă concretizată în interjecția „ah!”, urmată de locuțiunea adverbială „în curând”, versurile aflându-se, prin verbele în rimă împerecheată, în ciuda paralelismului sintactic, în raport antitetic: „satul... amuțește” – „pasu-mi spre tine grăbește”. În deplina tăcere a satului, pasul

tânărului se îndreaptă grăbit către iubita sa, locul întâlnirii fiind simbolic reprezentat de un alt topos recurent în lirica erotică eminesciană – „lângă salcâm”. Leitmotiv al poeziei, salcâmul asigură, de asemenea, o simetrie interioară a textului, apărând atât în prima, cât și în ultimele două strofe. „Axis mundi”, ca și dealul („insulă izolată a iubirii” – Zoe Dumitrescu Bușulenga), salcâmul este transfigurat într-o imagine metaforică a contopirii terestrului cu cosmicul, într-un spațiu în care cuplul erotic se izolează de restul lumii, trăind plinar sentimentul iubirii absolute. Formele inversate ale viitorului popular („sta-vom”, „spune-ți-voi”) proiectează, însă, în sfera virtualului întâlnirea: gesturile tandre („Ne-om răzima capetele-unul de altul”) în acord cu fericirea perechii nu țin de o realitate concretă, ci de visul romantic al dragostei absolute. Gerunziul „surâzând”, completat de viitorul „...vom adormi sub înaltul,/ Vechiul salcâm” sugerează perpetuarea stării de beatitudine erotică, iar epitetele ce determină substantivul „salcâm” evocă o nostalgie a înălțimilor și a eternității, căci „vechimea nu e decât substitutul, în ordine terestră, a duratei infinite” (Ioana Em. Petrescu). Aceeași abolire a limitelor temporale este exprimată prin repetarea epitetului „întreagă”, „întregi” având determinat concret temporal („noaptea”, „ore”). Grupul statuar format de cuplul erotic reunit sub arborele sacru, amintește de perechea adamică și de ființă androgenică. Potrivit recuzitei de motive romantice, somnul („vom adormi”) include conotațiile thanatosului: somnul cuplului în sânul naturii echivalează cu o prelungire, dincolo de moarte, a iubirii celor doi tineri. Ca atare, natura eternă – adăpost al perechii îndrăgostite – are rolul de a eterniza dragostea prin însăși eternitatea ei.

Ampla interogație retorică din finalul poeziei urmează unei pauze (și cezuri) subliniate grafic de Eminescu, intenția poetului fiind aceea de a realiza delimitarea între spațiul visului și cel al realității: „– Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”. Întrebarea include dramatic, condiția geniului condamnat la nefericirea imposibilității de a proiecta iubirea idealizată peste realitatea amară. Epitetul „noapte bogată” sugerează fericirea visată de poetul damnat, capabil de sacrificiul suprem, asemenea lui Hyperion; însă, condiționalul-optativ „n-ar da viața lui toată”

exprimă tragică resemnare a poetului conștient de incompatibilitatea între iubirea onirică și dureroasa realitate. „Muzica sferelor” este acum înlocuită de eufonia versurilor, coriambul, secondat de doi dactili și un troheu, marcând tonul elegiac al eului liric.

Temelor și motivelor romantice cultivate în text, li se alătură această ipostaziere a femeii care urmărește modelul mitic al zeiței Isis – tip feminin benefic, polivalent, care devine catalizatorul transgresării timpului și a spațiului, ambele limitante pentru eul romantic expansionist. Poezia erotică a maturității va renunța, treptat, la această megalomanie romantică și trist de ireală. (S. Marian)

Analizează rolul elementelor de compoziție într-un text poetic studiat, aparținând lui Mihai Eminescu (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, incipit, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență*).

X Mihai Eminescu - Glossă

În ansamblul creației eminesciene, poezia *Glossă* are un caracter de excepție, prin faptul că nu mai reflectă aria ontologică a ființei și a existenței, ci doar registrul moral al comportamentului, dictat de etica stoică.

Termenul „glosă” are două accepții: a) comentariu pe marginea unui text, explicare a unui text sau cuvânt obscur („a glosa”=„a explica”; în limba latină, glossa înseamnă „cuvânt care necesită explicații”) și b) denumire a unei poezii cu formă fixă, precum sonetul, rondelul și gazelul.

Ca poezie cu formă fixă, glossa (formă metrică de origine spaniolă) este o construcție poetică de mare complexitate, organizată în jurul unei strofe-nucleu care introduce tema poeziei, dezvoltată ulterior într-un număr de strofe egal cu numărul versurilor din strofa temă. Fiecare strofă explică sau glosează în succesiune câte un vers, reluat la final (ca o concluzie), iar ultima strofă reproduce forma inversată a strofei întâi.

Glossa eminesciană este un model de perfecțiune tehnică și de coerență tematică. Grafia pe care o folosește Eminescu (*Glossă*) este preluată probabil prin intermediar german (Glosse) sau italian (glossa), singurele limbi moderne în care cuvântul apare scris cu dublu „s”.

Titlul pe care îl dă Eminescu reflectă cele două accepții ale termenului: pe de-o parte, poezia are forma metrică a glosei, iar, pe de altă parte, este și un comentariu (explicativ) dintr-o perspectivă înțeleaptă și detașată asupra condiției umane în general.

Poezia *Glossă*, considerată de G. Călinescu o capodoperă a liricii eminesciene, a apărut în 1883.

Discursul liric se organizează sub forma unui şir de reflecţii cu caracter moral şi filozofic; prima şi ultima strofă, care este o reluare a celei dintâi, în ordinea inversă a versurilor, conferă simetrie compoziţională poeziei. Prin conţinutul filozofic, prin versurile-maxime, sentinţe numite şi aforisme poetice, *Glossa* eminesciană se înscrie în categoria poeziei gnomice (din fr. *gnomique*, gr. *gnomivos*, derivat de la *gnome* - „părerii, sentinţe”).

În *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu analizează poezia în capitolul intitulat *Clasicismul gnostic*, evidenţiind faptul că, în ultima lui etapă de creaţie, Eminescu a renunţat la subiectivitatea romantică în favoarea raţiunii, a judecăţii lucide şi a obiectivităţii – atribute definitorii pentru clasicism: „În ultima sa ipostază, poezia eminesciană de introspecţie se sterilizează şi de ceea ce numim, de obicei, sentiment. Ea mânuieşte reprezentările cele mai descărnate, noţiunile sentimentelor, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic.” Din acest motiv, textul face parte din lirica ideologică (G. Călinescu), lirismul *Glossei* nemaiprovenind din provocarea sensibilităţii prin imagini artistice, fiind rezultatul unui tip de rostire detaşată şi sceptică a unor adevăruri generale ale vieţii.

Prima strofă (strofa-temă) se organizează pe tehnica perechilor de cuvinte, de propoziţii, de idei – mai ales a perechilor contrastante, antonimice: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi şi nouă toate; / Ce e rău şi ce e bine / Tu te-ntreabă şi socoate. / Nu spera şi nu ai teamă, / Ce e val ca valul trece; / De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece.” Versurile conturează două perspective pe care le adoptă poetul în meditaţia sa asupra condiţiei umane în Univers: a) o perspectivă filozofică, privind raportul timp-om şi b) o perspectivă morală, privind relaţia dintre om şi societate.

Ideile fundamentale sunt exprimate printr-o enumerare de *gnome* (maxime, sentinţe): meditaţia asupra timpului care curge ireversibil conducând implacabil fiinţa spre îmbătrânire, uzură şi moarte („Vreme trece, vreme vine”); succesiunea vechiului şi a noului, transformându-se continuu dintr-o formă într-alta („Toate-s vechi şi nouă toate”); îndemnul moral adresat omului de a discerne între bine şi rău („Ce e rău şi ce e bine / Tu te-ntreabă şi socoate”); proclamarea nepăsării faţă de speranţele şi temerile oamenilor („Nu

spera și nu ai teamă"); caracterul efemer al lucrurilor („Ce e val ca valul trece”), tendința omului de a se lăsa condus de tentațiile vieții („De te-ndeamnă, de te cheamă”), atitudinea detașată, contemplativă, apolinică, pentru a nu cădea în capcana spectacolului amăgitor al lumii („Tu rămâi la toate rece”).

În strofele următoare, poetul face glosarea (detalierea explicativă) ideilor fundamentale, amplificând raportul inițial dintre „vreme” și „om”, pe trei planuri: al timpului inexorabil, al societății și al omului, văzut ca ființă fragilă în fața timpului, dar ca entitate gânditoare în Univers. În funcție de acești termeni – cheie se structurează ariile de semnificație ale textului; aria timpului este marcată de prezența cuvintelor „vreme” (element de recurență, repetat de șase ori), „clipă”, „viitor”, „trecut”, „prezent”; cea a societății – de substantivul colectiv „lume”, precum și alți termeni din aceeași sferă de referință: „de-o parte”, „ca la teatru”, „artă, măști”, „piesă”, „actori”, „scenă”, „cărare” etc. și aria omului, marcată de recurența pronumelui personal *tu*, ca și de prezența formelor verbale de persoana a II-a singular: „te-ntreabă”, „socoate”, „nu spera”, „nu ai teamă”, „rămâi”, „ghici-vei”, „să taci” etc.

Fiecare strofă (din strofele de mijloc) este construită pe o antiteză, fie între timp și om (ceea ce corespunde perspectivei filozofice), fie între lume și om (conturând perspectiva morală). Prin acest joc antitetic poetul propune o conduită etică, un cod moral ce guvernează viața creatorului sau a omului superior (înțeleptul). Meditația asupra condiției creatorului și a ființei umane în Univers și societate, reflecția asupra timpului constituie temele filozofice ale poeziei eminesciene.

Poetul valorifică precepte/idei din filozofia socratică, platoniciană și stoică (strofa a doua), conform cărora individul trebuie să ducă o viață sobră, bazată pe rațiune, echilibru, cumpătate; omul trebuie să urmeze calea cunoașterii de sine, a perfecționării spirituale: „Tu așează-te deoparte, / Regăsindu-te pe tine”. Versurile reflectă deviza filozofului grec Socrate, devenit dictonul lumii grecești, înscris pe frontonul templului din Delfi: „Cunoaște-te pe tine însuți!”. Individul superior, având capacitatea de a discerne între aparență și esență, între vremelnice și durabil, va ști să se retragă din

lumea „zgomotelor deșarte” (acțiuni derizorii ale oamenilor) și din timp, văzut ca o desfășurare de evenimente și de comentarii neînsemnate și repede uitate. Prin detașare spirituală, prin judecata rece, omul se salvează de perspectiva durerii. De aceea, el nu trebuie „să încline” rațiunea în favoarea plăcerilor efemere și a fericirii iluzorii (strofa a treia): „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii”.

Motivul central al poeziei este „lumea ca teatru”, reîterat în toate curentele literare, din Antichitate la Renaștere, de la clasicism până la romantism (strofa a patra). Lumea este văzută ca un teatru uriaș, pe scena căruia oamenii—actori poartă măști diverse, practicând arta disimulării și a oportunității. De aceea, poetul cere individului superior să nu devină un simplu actor, jucându-și rolul destinului pe scena cunoscută a vieții, ci un „privitor ca la teatru”, îndemnând la o atitudine pasivă, contemplativă, la detașarea de spectacolul amăgitor al lumii. Numai așa, el poate să se abstragă din tumultul vieții și să desprindă din mulțimea înfățișărilor scenice, binele de rău: „Tu în colț petreci în tine / Și-nțelegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine”.

Strofa a cincea redă în versuri ideea schopenhaueriană a prezentului etern care contopește viitorul cu trecutul – „a filei două fețe”. În perspectivă filozofică, privind raportul timp – om, ultimele versuri ale acestei strofe exprimă îndemnul la meditația asupra zădărniciilor tuturor eforturilor omenești: „Vanitas vanitatum et omnia vanitas” („Deșertăciunea deșertăciunilor și toate sunt deșertăciune”).

În strofa a șaptea—cu accente de satiră, se conturează ideea că peste puntea succeselor trec adeseori „mișei” și „nătărăii” prinzându-se în jocul efemer al gloriei. Îndemnul pe care-l exprimă poetul este: „Nu te prinde lor tovarăș: / Ce e val, ca valul trece”.

Însumând norme de conduită, versurile alcătuiesc codul moral al înțeleptului caracterizat prin judecată dreaptă, detașare, spirit contemplativ—apolinic. În opoziție cu acesta, se conturează imaginea unei lumi prinse iremediabil în jocul tragic al voinței de a trăi și al dorinței de mărire și putere.

Strofa finală, ce reia în ordine inversă, ideile din strofa temă, focalizează interesul asupra comportamentului social al omului

(„Tu rămâi la toate rece”), care trăiește în curgerea inexorabilă a timpului/destinului: „Vreme trece, vreme vine...”

Perspectiva filozofică îl determină pe Eminescu să propună o conduită umană îndreptată spre un alt tip de efort: spre unul de îmbogățire a propriei lumi interioare, spre cunoașterea de sine, care prin roadele ei poate să aducă salvarea și ataraxia (starea de perfectă liniște sufletească, prin detașarea de frământările și plăcerile lumii). Între trăirea frenetică, dionisiacă, acaparatoare și alunecoasă și trăirea luminoasă, contemplativă, apolinică, echilibrată și obiectivă, poetul optează pentru cea de-a doua atitudine.

Poezia *Glossă* se disociază de versurile de tinerețe ale lui Eminescu prin registrul clasic, armonios și limpede. Discursul liric impresionează prin simplitatea derutantă cu care sunt rostite adevăruri sub formă de maxime, aforisme. Eminescu nu folosește un lexic abstract, neologicistic, caracteristic stilului filozofic. Aforismele lui sunt aproape întotdeauna construite cu mijloace specifice limbajului popular, principala sa sursă de inspirație lingvistică fiind, după cum însuși poetul afirmă, „limba veche și-nțeleaptă”. (L. S.)

Comentează particularitățile de limbaj și de expresivitate (*imaginar poetic, procedee artistice, elemente de versificație*) ale unui text poetic studiat aparținând lui Mihai Eminescu.

Mihai Eminescu - Luceafărul

Considerat suprema expresie a creației eminesciene, poemul *Luceafărul* condensează, deopotrivă, gândirea, simțirea și rostirea marelui poet, ilustrând ceea ce Noica numea un „model ontologic” aflat „în prelungirea sentimentului românesc al ființei” (Constantin Noica, „*Luceafărul*” și *modelul ființei*).

Poemul este publicat pentru prima dată în 1883, la Viena, în *Almanahul Societății Academice Social Literare „România Jună”* și are drept sursă un basm din folclorul românesc, *Fata în grădina de aur*, cules de Richard Kunisch. Unul dintre cercetătorii care s-au preocupat în mod special de manuscrisele eminesciene, D. Caracostea, identifica, pe marginea uneia dintre variante, o notă semnată de Eminescu prin care poetul preciza sursa poemului său *Luceafărul*: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. (Kunisch) povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”

Sinteză epică, lirică și dramatică, poemul reunește majoritatea temelor și motivelor eminesciene, în cele 98 de strofe conturând patru tablouri, într-o alternanță a planurilor- teluric și astral. Cel dintâi tablou (strofele 1- 43) se caracterizează printr-o tonalitate solemnă și conturează împrejurările întâlnirii fetei de împărat cu Luceafărul. Această primă secvență textuală este receptată critic în relație imediată cu ultimul tablou: „Cu obsesiva subliniere a unei unicități ce pare absolută, primul tablou creează nu atât un spațiu estetic de poveste, cât un statut excepțional întâlnirii din vis a celor două personaje, comunicării- prin descântec și somn-

a două nivele cosmice și ontologice necomunicante: «A fost *odată* ca-n povești,/ A fost ca *niciodată*» ... «Și era *una* la părinți». Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veșnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în fața imensei singurătăți a mării; spațiul ei e acum cel al crângurilor, cu «*șirul lung de mândri tei*», sub dulcea ploaie a mulțimii de flori argintii ce cad «pe creștetele-a *doi copii*»". (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*). Tabloul al doilea (strofele 44-64) este proiectat în plan teluric și înfățișează într-o tonalitate ironică întâlnirea dintre Cătălin și Cătălina. Cel de-al treilea tablou (strofele 65-85) este ilustrarea romantică a călătoriei interstelare, cu elemente de pastel cosmic, conținând dialogul dintre Hyperion și Demiurg, într-o atmosferă solemnă. Ultimul tablou (strofele 86- 98) marchează deplina deziluzie a lui Hyperion, iar planul teluric alternează cu cel astral. Percepția critică iluminează sensurile adânci ale secvenței de text: „Unicitatea rămâne atributul lui Hyperion. În vidul cosmic căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea - ca și iubirea - e un început de moarte, este prezența în noi a ceea ce nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre neființe.” (Ioan Em. Petrescu, op. cit.)

Dincolo de percepția pur structurală a poemului, critica literară și-a focalizat atenția asupra elementelor de imaginar: „Fiecare e slobod să interpreteze cum dorește pe Hyperion. Ori Pluton, ori Orfeu, ori Arhanghelul Mihail, ori Satana, el nu simbolizează nici o concepție proprie cosmogonică, ci e un simplu mit. (...) Luceafărul- temă comună romantismului- e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoașterea mecanicii lumii, și anume conștiința, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrățitor cu natura.” (G. Călinescu, *Luceafărul*) O altă interpretare propune: „Ce este Hyperion? Este *hyper-ion*, pe deasupra mergătorul în greacă, cel ce nu este fixat într-o condiție individuală, ca noi toți, ci care trece peste destinele noastre- cum trec

marile sensuri ale istoriei și omului – cu natura sa generală. Este așadar o natură generală, un duh, un *suflet* ce acum n-are nici măcar generalitatea stabilă a celorlalți aștri, ci răătăcește ca o planetă (= stea rătăcitoare), în pura lui desprindere de orice.” (Constantin Noica, op. cit.)

Reflectare a lumii în conștiința estetică, *imagarul poetic* însumează elementele cu ecouri profunde, cu semnificații adânci pentru creatorul textului. În *Luceafărul* se remarcă predispoziția specifică romanticilor pentru cadrul nocturn, cu întreaga suită a determinantilor care s-ar putea defini printr-un termen împrumutat de la Bacovia, „noian de negru”: „corăbii negre”, „umbra negrului castel”, „negre vițele-i de păr”, „negru giulgi” (potențial corespondent cromatic pentru „vânat giulgi” din strofa a șaptesprezecea), „greul negrei vecinicii”. Pe această structură de imagini se suprapune suflul înghețat al luminozității reci care taie „diametral” orizontul solitar al mării: „recile-i scânteii”, „raze reci”, „farmecul luminii reci”, culminând cu asumarea propriului statut, etern și glacial, din ultimul vers al poemului- „nemuritor și rece”. Conturul misterios al cadrului reunește și celelalte reprezentări specifice imagarului romantic în general, celui eminescian în special: bolțile castelului, atitudinea melancolică, visul, întâlnirea în crângul vrăjit, sub potopul florilor de tei.

Cele două întrupări ale *Luceafărului*, din primul tablou, s-au bucurat de interpretări dintre cele mai interesante. Portretul din prima metamorfoză corespunde „zonei neptunice a poeziei lui Eminescu” (I. Negoîtescu, *Poezia lui Eminescu*), tânărul este înzestrat cu atributele zeului mărilor, Neptun, toiagul- trident și trestiiile: „Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestrei/ Și ține-n mână un toiag/ Încununat cu trestii.” Reprezentarea cu sugestii plutonice din strofa a optsprezecea („Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară-/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.”), este puternic marcată în următoarea metamorfoză, din strofele 30- 33. *Luceafărul* apare acum asemeni unei zeități infernale, este încununat și scăldat într-un neobișnuit soare nocturn, privește straniu și concentrat, „ochii mari și minunați/ Lucesc adânc himeric”.

Zborul interstelar ilustrează deopotrivă trăsătura specifică romantismului de a contura aventuri în spații neobișnuite, ca și remarcabila măiestrie a poetului în plasticizarea ideii de parcurgere fulgerătoare a timpului și spațiului. G. Călinescu raporta acest episod la întregul poem și evidenția manifestarea atitudinii ataractice față de pământ în opoziție cu elanul „dionisiac față de cosm”; forța deplasării desființează barierele timpului și ale spațiului. S-a observat, de asemenea, o poetică a negării, neantul e înfățișat prin termeni negativi, prin ideea de lipsă: „nu-i hotar”, „nici ochi”, „din goluri”, „nu e nimic”. Imaginea proiectată este copleșitoare, neantul se rotește absorbindu-se în sine „de groaza propriului vid” (G. Călinescu, op. cit.). Mișcarea este inversă celei din *Scrisoarea I*, unde roiurile de lumi „sunt atrase în viață de un dor nemărginit”. (Marin Mincu, *Luceafărul. Texte comentate*)

Tabloul cuplului terestru în cadrul romantic al crângului de tei în floare este un element de individualizare a imaginarului eminescian, specific mai ales eroticii de tinerețe; există o evidentă asemănare între ultima strofă din poezia *Dorința* și catrenul „Miroase florile-argintii/ Și cad, o dulce ploaie/ Pe creștetele-a doi copii/ Cu plete lungi, bălaie.” Receptarea critică a poemului propune înțelegerea acestui cadru euforic în care visează Cătălin și Cătălina ca un cadru-limită al vieții terestre, de unde începe orizontul infinitului, al mării. (Marin Mincu, op. cit.)

Luceafărul este poemul sinteză a eminescianismului prin imaginar și *procedee artistice*. Dintre figurile de construcție repetiția este utilizată într-o multitudine de forme (în manifestarea ei sintactică). Reluate la început de vers, sub forma anaforei, cuvintele care deschid poemul au căpătat efect incantatoriu: „A fost odată ca-n povești/ A fost ca niciodată”... Un maxim efect muzical și de semnificație generează paralelismele sintactice de tipul epanadiplozei: „Un cer de stele dedesupt/ Deasupra-i cer de stele”, „Din haos, Doamne,-am apărut/ Și m-aș întoarce-n haos/ Și din repaos m-am născut/ mi-e sete de repaos.”, „Când valuri află un mormânt/ Răsar în urmă valuri.”, „Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăși soare.” Nu este întâmplătoare prezența acestui tip de repetiție în tabloul al treilea, cel al zborului interstelar, în care vocea

lui Hyperion și respectiv a Demiurgului rostesc veritabile discursuri de factură gnostică; astfel se potențează ideile exprimate, iar replicile capătă caracter retoric. Absolut interesantă este repetiția de tip chiasm, „formă de simetrie sintactică pe care Eminescu a valorificat-o mult; ea se bazează pe repetarea, într-un paralelism cu termenii inversați, a aceleiași sintagme.” (Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*) Utilizarea chiasmului are ca efect o sonoritate armonioasă, ca și manifestarea unei ritmici aparte a frazei, impunând o anume intonație: „Căci toți *se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.*”

Sensul profund al poemului *Luceafărul* este susținut de figurile semantice (tropi). Epitetul, în manifestarea proprie creației eminesciene, circumscrie în sfera sa de semnificație și alte figuri, devenind epitet metaforic, sau oximoronic. Epitetul individualizator din prima strofă a reținut atenția criticii literare prin laborioasa prelucrare de la originea sa: „Procesul de simplificare a expresiei poate fi urmărit încă de la începutul poeziei în calificarea eroinei. Până la urmă poetul a înlăturat metaforele botanice („*Un ghiocel de fată*”; „*Un vlăstărel de fată*”; „*O dalie de fată*”), zoologice („*Un grangure de fată*”, „*O pasăre de fată*”; „*Un cănăraș de fată*”) sau minerale („*Un giuvaer de fată*”), alegând din două adjective („*luminoasă*” și „*frumoasă*”) pe cel mai obișnuit în vorbirea curentă, superlativul „*O prea frumoasă fată*” (formele anterioare erau: „*O luminoasă fată*”, „*O mult frumoasă fată*”, „*Un soi frumos de fată*”). (Al. Piru, *Analize și sinteze critice*)

Dintre epitetele metaforice se disting, prin frecvență în lirica eminesciană și prin varietatea asocierii lexicale, epitetele din sfera luminozității, asemeni cunoscutei structuri „păr de aur”, din strofa a șaptesprezecea. În ansamblul poemului se remarcă un număr însemnat de epitete cromatice cu funcție de portretizare: „*negre vițele-i de păr*”, „*marmoreele brațe*”, „*palid e la față*”, „*părul tău bălai*”.

Un loc aparte în creația eminesciană îl ocupă epitetul „dulce” ale cărui valori sunt analizate într-un studiu din volumul lui Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, intitulat *Concentrarea intensivă-Dulcele eminescian*. În esență, acest epitet exprimă, potrivit

studiului citat, dorul intens de apropiere în eros, în structuri cum sunt: „geana dulce”, „dulcea-al nopții mele domn”, „Să ne privim nesățios și dulce/ Toată viața”; „Sub raza ochiului senin și negrăit de dulce”, „o dulce ploaie”. Epitetul oximoronic din strofa a opta- „recile-i scânteii”, definește Luceafărul ca aparținând sferei celeste, având ca atribut răceala, puritatea și strălucirea, în sensul ataraxiei din *Glossă*.

Comparația, sub o formă dezvoltată, deschide poezia, fiind prezentă în strofa a doua: „Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele.”; ideea unicității fetei de împărat capătă astfel maximă expresivitate. Chipul tulburător al Luceafărului în cea de a doua metamorfoză se individualizează prin aspectul excepțional, romantic, datorat comparației abstractizante din strofa a treizeci și doua: „Dar ochii mari și minunați/ Lucesc adânc himeric/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de ntuneric.” Un alt chip conturează comparația „Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni...”, care prin caracterul ei facil sugerează însăși superficialitatea personajului Cătălin. Sentimentul de copleșitoare însingurare a eroinei este potențat prin comparația „...zilele îmi sunt/ Pustii ca niște stepe.” Imaginile Luceafărului în percepția Cătălinei au ca fundament două comparații din sfera mistică: „O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger (un demon) se arată.”

Un merit recunoscut al liricii eminesciene în inovarea limbajului artistic românesc ține de structura metaforei. Metafora abstractizantă „El zboară gând purtat de dor” amplifică ideea de parcurgere rapidă a distanțelor interstelare. Sugestiile senzoriale din sfera sinesteziei asociază vizualul și tactilul în structura „Și ochii mari și grei mă dor/ Privirea ta mă arde.”

Poemul întreg este construit, în spirit romantic, pe o amplă antiteză: „*Luceafărul* este, ca pluralitate de semnificații, o superbă meditație morală, o expoziție dilematică, parabolă și opțiune, un dialog în care nevoia de absolut și sentimentul relativității se întrepătrund; o construcție în care, în cele din urmă, toate liniile converg precum în pictură într-un „punct de fugă”, nu în concret însă, ci undeva deasupra temporalului. Dar până la această limpezire, luceafărul «de sus», «născutul din ape», are asemenea muritorilor,

nostalgia *întoarcerii* la origini. Simplificând discuția, se deosebesc la Eminescu tendințe dihotomice nete: pe de o parte un impuls *ascendent*, tendință tradusă într-o obsedantă mitologie astrală, de alta, o solicitare *descendentă*, de la astre către «mișcătoarea mărilor singurătate», tradusă într-o mitologie neptuniană, acvatică.” (Constantin Ciopraga, *Eminescu: acest Hyperion român*)

Alcătuirea poemului la nivelul *versificației* se regăsește și în *La steaua, S-a dus amorul, Când amintirile*. În *Luceafărul* cele 98 de catrene au ritmul dominant iambic, cu versurile 1-3 având măsura de opt silabe și versurile 2-4, de câte șapte silabe (trei iambi sunt urmați de o silabă neaccentuată). Rimele sunt încrucișate, feminine la versurile pare, masculine la cele impare. „O asemenea alcătuire a versurilor a dat *Luceafărului* și întregii sale constelații o vrajă și un farmec anume (...) Nu există formă poetică mai potrivită tonului elegiac, blând nostalgic, pătruns de o tristețe fără nume și soroc...” (Petru Creția, *Luceafărul*)

Demersul analitic având ca obiect un poem de amploarea și complexitatea *Luceafărului* este asemănător privirii Cătălinei îndreptate cu încredere și supunere spre astrul orbitor. Strălucirea creației eminesciene își află maxima intensitate în textul care ilustrează în chip desăvârșit particularitățile de limbaj și expresivitate specifice Operei Poetului. (C.C)

Mihai Eminescu - Scrisoarea I

Contemplator al imensei scene a lumii, Eminescu reflectă, în sens creator, în *Scrisoarea I*, soarta geniului, a ființei umane în raport cu macrocosmosul.

Apărută la 1 februarie 1881, în *Convorbiri literare*, poezia ilustrează destinul „bătrânului dascăl”- ființa genială, raportat la timpul universal și la cel efemer, uman.

Compozițional, poemul se structurează simetric, în cinci secvențe: versurile 1-6 înfățișează un cadru nocturn care declanșează, sub influența lunii, meditația de tip romantic asupra lumii; versurile 7-38 cuprind tabloul spectacolului terestru și uman, antitetic, diversificat, derizoriu, esențializând către final portretul omului de geniu, care poate intui imaginea întregului univers; versurile 39-86 cuprind tabloul cosmogonic, structurat în: a) haosul inițial b) geneza și c) sfârșitul lumii (extincția, apocalipsa); versurile 87-144 surprind patimile umane, destinul omului de geniu și satira pe tema condiției acestuia în societate. Poemul se încheie circular, cu reluarea planului meditativ inițial, dominat de imaginea lumii, ochi cosmic oglindind singurătățile terestre (versurile 145-156).

Ca specie, *Scrisoarea I* este o satiră, alcătuită din două părți distincte: prima are trăsăturile compoziționale specifice poemului și prezintă meditația savantului asupra nașterii și stingerii lumii, cea de-a doua parte este constituită ca un pamflet și exprimă ironia sarcastică a eului liric la adresa năzuințelor dascălului.

Tema creației este cosmogonia și condiția geniului, supratema fiind timpul.

În secvența I se dezvoltă mai multe motive poetice: al nopții, al lumânării, al ceasornicului, al lumii ce se substituie temelor timp și vis.

Luna este văzută ca o zeităate omniprezentă și omniscientă, aflată sub zodia timpului universal, fără început și sfârșit. Incipitul are, astfel, rolul de a introduce imaginea timpului bivalent (timpul individual: „Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare” și timpul universal, reprezentat aici prin metaforele „noaptea amintirii”

și „lung-a timpului cărare” ce constituie nesfârșitul, imuabilul). Cadrul romantic pare să anihileze simțurile poetului, izolat între pereții austeri ai unei odăi sărace, din „noaptea amintirii” ieșind dureri percepute doar „ca-n vis”.

Lumânarea favorizează (după Gaston Bachelard) și pregătește toate reveriile. Stingerea ei: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare”, echivalând cu o cufundare în somn, coincide cu apariția lunii. Aceasta, spre deosebire de lumina soarelui care dezvăluie totul, nu face altceva decât să sugereze contururi, mai mult învăluind decât dezvăluind. Ea își asociază inconștientul și subconștientul, cărora li se datorează imaginea durerilor vitale și îngropate de-a lungul vieții: „o vecie-ntreagă scoate de dureri”.

A doua secvență se deschide tot prin prezența lunii (într-o invocație), simbol al castității, al purității, sugerate prin sintagma „lumina ta fecioară”. Treptat, ochiul poetului se substituie metaforic ochiului selenar. Acesta urmărește un grandios și tragic spectacol. Viziunea este panoramică (dinspre departe spre aproape). Sub lumina egalizatoare a lunii, scânteiază pustiuri și codri, mări nesfârșite și țărmuri înflorite, cetăți și case, unde „frunți pline de gânduri” meditează, ca și poetul, asupra destinului uman. Sunt identificați, ca tipuri umane, regele, cerșetorul, filfizonul, războinicul, gânditorul, din rândul lor detașându-se chipul bătrânului dascăl.

Atât de diferiți în destinul lor social, toți sunt, însă, urmăriți de „geniul morții”: slabi și puternici, geniali și neghiobi. (Se poate observa construcția întregii secvențe pe baza antitezelor, care, în viziunea eminesciană „fac viața”). Sub o înfățișare modestă, insignifiantă apare bătrânul dascăl, ipostază a omului de geniu. El este un vizionar care știe toate tainele universului, imaginația lui fiind făuritoare de lumi: „sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă”, pentru gândirea sa neexistând limite spațiale și temporale. La baza sistemului gândirii sale se află concepția pitagoreică asupra universului, a nașterii lui dintr-un număr-unu. Om superior, izolat de viața comună, bătrânul se sustrage preocupărilor obișnuite, superficiale ale oamenilor: „își înfundă gātu-n guler și bumbacul în urechi”, fiind, prin gândire, un stăpân al universului.

În a treia secvență este imaginată cosmogonia, după modelul oferit de *Imnul creațiunii* din *Rig-Veda*. După afirmația lui Mihai Drăgan, imaginea realizată de Eminescu este una „grandios mitică”, el imaginându-și cum va fi arătat la începuturile lumii haosul originar. Poetul recurge la tonul unei povești sacre, prin intermediul locuțiunii adverbiale de timp „la-nceput...”. Figura de stil dominantă este antiteza, care subliniază categoriile antinomice din care s-a născut Universul. Starea de dinaintea Genezei este una de haos, de totală nedeterminare, increatul fiind redat prin câteva concepte negative: „neființă”, „nepătruns”, „ascuns”. Haosul este indefinit („prăpastie”, „genune”, „noian întins de ape”), lipsit de lumină, fără conștiință de sine („n-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă”), dominat de neclintirea absolută („și în sine împăcată stăpânea eterna pace”). Tabloul se organizează în jurul conceptului poetic de neființă, aceasta putând fi interpretată ca fiind opusul ființei, non-ființa („materia nediferențiată, nedeterminată, ce n-a căpătat încă formă” - C. Noica) sau, în viziunea Ioanei Em. Petrescu, „ființa ce nu moare”, ființa care creează lumea pentru a se autocunoaște.

Sursele expresivității acestui tablou pre-cosmic sunt după T. Vianu: „seria eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvântului anterior prin particula negativă («ființă», «neființă», «pătruns», «nepătruns»), prin varierea diatezei («nu s-ascundea», «era ascuns»), prin alternarea modurilor («de văzut», «să-o vază»), prin derivarea deosebită a aceleași rădăcini («împăcată», «pace»)”. Începuturile lumii sunt subliniate într-o metaforă abstractă: „pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”; pacea eternă a acestui increat este tulburată de mișcarea, de energia unui punct creator („germene de aur” în mitul indian), care face din haos „mumă”, iară el devine Tatăl: „Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii”. Prin energie „negura eternă” se desface în fășii, apar galaxiile, soarele, sistemele solare, pământul și lumea. Voința oarbă de a trăi (Schopenhauer) apare aici sub forma „dorului nemărginit de viață”. După Ioana Em. Petrescu, „dorul nemărginit” este „apetitul divin, dorința ființei divine care creează lumea dintr-o necesitate de autocunoaștere”.

În acest spectacol grandios, poetul introduce un mic pasaj antitetic, anticipând astfel satira din următoarea secvență a poemului. Astfel, lumea este alcătuită din „microscopice popoare”, iar oamenii nu sunt decât „muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul”, uitând că lumea se poate dezintegra în orice moment. Viața apare, în numeroase rânduri la Eminescu, ca „vis al morții eterne” (*Memento mori, Împărat și proletar*), motiv preluat prin intermediul lui Schopenhauer de la Calderon de la Barca, autor al piesei *La vida es sueño*.

Stingerea universului (apocalipsa, extincția) survine, în viziunea poetului prin moartea soarelui („Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși”) urmată de o prăbușire a întregului univers, dispariția stelelor, întunecarea orizonturilor cosmice, anihilarea timpului „ceasornicelor”, a timpului fizic, măsurabil: „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie.”

Secvența a IV-a, satira socială, este vehementă, poetul demontând mitul posterității. Obiectul satirei este indiferența mascată la adresa geniului și minimalizarea a tot ceea ce depășește nivelul comun de înțelegere.

Umanitatea mediocră este incapabilă de a promova valorile. Opera savantului nu va fi altceva decât un pretext pentru manifestarea mediocrității, a orgoliului nesăbuit al unor oameni comuni. Dacă „unul e în toți, tot astfel precum una e în toate” și „deasupra tuturor se ridică cine poate”, geniul se va pierde, neștiut de nimeni „ca și spuma nevăzută”. Speranțele lui că omenirea îi va recunoaște meritele sunt deșarte, pentru că primează interesele meschine și dorința de mărire. Ceea ce va conta pentru ceilalți va fi doar „biografia subțire” și viața plină de „păcate” și de „vină”: „oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ.”

Secvența a V-a este o revenire simetrică la prima secvență, o întoarcere la cadrul inițial, tonul fiind unul elegiac. Apare, din nou, imaginea diferențiată a celor două planuri, terestru și cosmic. Luna își revarsă aceeași lumină, „liniștită ei splendoare”, impasibilă, rece, obiectivă referitor la soarta schimbătoare a lumii, la spectacolul

uman. Ea, depozitarul memoriei ancestrale, la fel de veche ca universul, posedă toate enigmele prin „voluptoasa ei văpaie” (metaforă a vrajei emanate din înălțimi).

Limbajul poetic combină elementele vechi, populare, regionale și arhaice („sara”, „ceasornicul”, „cărare”, „odaie”, „vecinicie”, „izvoară”, „ferești”, „mâne”, „osebite”, „colb”, „neroadă”) cu expresii intelectualizate, neologisme („univers”, „eternă”, „enigmă”, „pedant”, „tomuri”, „ironie”, „fatal”, „biografie”). Particularitatea stilistică a textului este specific romantică prin viziunea antitetică asupra lumii (opoziii sintactice, antonime, derivare negativă).

Plasticizarea ideilor se realizează prin epitete („gene ostentive”, „lumina fecioară”, „țărnițe înflorite”, „eterna pace”, „tomuri brăcuite”), comparații („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr”, „ca o mare fără-o rază”, „precum pulberea se joacă”, „ca și frunzele de toamnă”, „ca și spuma nezărită”, „ca o ironie”), personificări („luna varsă voluptoasa ei văpaie”, „codrii ascund în umbră strălucire de izvoară”, „timpul mort și-ntinde trupul”), metafore („lung-a timpului cărare”, „noaptea amintiri”, „urna sorții”, „roiuri luminoase”, „muști de-o zi”), enumerații („fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi”, „lumea, lună, soare și stihii”).

Referitor la versificație, măsura este amplă, de 16 silabe, evidențiind tonul solemn; rima este pereche și ritmul trohaic, susținând atât meditația, cât și retorismul și sarcasmul satirei.

Creație poetică de referință, *Scrisoarea I* confirmă geniul eminescian, gândirea sa modernă și vocația Absolutului. (S. M.)

Ilustrează conceptele operaționale *temă* și *motiv literar* pe baza unei poezii romantice studiate, aparținând lui Mihai Eminescu.

Mihai Eminescu - Revedere

Potrivit dicționarului *Larousse*, *tema* (gr. *thema*) reprezintă „subiectul, materia de dezvoltat” sau „subiectul privilegiat al unui artist, al unui scriitor, al unei epoci”. Din perspectiva *Dicționarului de termeni literari*, aceasta implică un număr de situații reductibile la „o schemă foarte generală, care poate să apară în mai multe opere și care primește în fiecare operă o culoare și o interpretare particulară”.

Generalizând, *tema* se poate defini drept un aspect esențial al existenței, transfigurat artistic într-o creație literară. Din această perspectivă privind lucrurile, se consideră că numărul temelor este relativ limitat (viață, moartea, istoria, natura, timpul, iubirea, condiția omului de geniu etc.). Evident, valoarea unei opere nu ține, în primul rând, de tema aleasă, ci de modul original în care aceasta este tratată de către un artist sau altul. Nu este însă mai puțin adevărat că marile realizări ale literaturii naționale și universale, capodoperele, tratează, de obicei, teme care implică aspecte fundamentale ale existenței. Opera devine astfel un răspuns al artistului, ca individualitate creatoare, ca reprezentant al unei epoci istorice sau al unei orientări estetice la o problemă sau alta.

Fără a absolutiza, este evident faptul că, în decursul timpului, curentele literare s-au individualizat și prin preferința pentru anumite teme. Spre exemplu, numeroase creații ale clasicismului antic greco-latin surprind măreția omului în lupta cu destinul potrivnic. În cadrul clasicismului francez, sunt ilustrate teme general-umane, precum lupta dintre pasiune și datorie, pe când romanticii descoperă natura și istoria.

Motivul (lat. *motivus*) este elementul prin care se concretizează tema, „unitate structurală minimă, constând dintr-o situație tipică, având o semnificație și putând prilejui trăiri și experiențe exprimate într-o formă simbolică” (*Dicționar de termeni literari*). În planul literaturii acesta a fost preluat din domeniul

muzicii și al picturii. Comparativ cu tema, motivele cunosc o diferențiere sensibilă în funcție de genuri, specii sau curente literare. Spre exemplu, motive tipic romantice, prezente și în creația eminesciană, sunt luna, lacul, teiul, salcâmul, codrul, stelele, floarea albastră, dealul, izvorul etc. Preluat, de asemenea, din muzică, dar cultivat frecvent în operele literare este leitmotivul, considerat un motiv esențial care se repetă frecvent în contextul unei creații cu scopul de a sublinia anumite semnificații profunde ale acesteia.

Poezia *Revedere* a fost publicată în numărul din 1 octombrie 1879 al revistei *Convorbiri literare*. Este o creație în metru popular care, potrivit exegeților, include fragmente dintr-un text mai vechi (1875), intitulat *Oliolio codruțule*.

De la început, cercetătorii au remarcat frecvent simplitatea înșelătoare a textului. Astfel, din perspectiva lui G. Călinescu, *Revedere* este „poezia care, cu cea mai firească înfățișare poporană cuprinde cele mai înalte idei culte...Codrul vorbind este un mit desăvârșit, fiindcă simbolul poetic pe care-l conține (inertă, indiferență a spețelor) stârnește peste tot procesul intelectual” („Opere”, vol. 13). În același sens, Alain Guillermou (*Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*) observă „această formă voit simplă”.

Referitor la temă, tot Alain Guillermou consideră că este una general-umană, „opозиția profundă între viața pasageră a omului și permanența naturii”.

În același sens, D. Caracostea consideră că invocația retorică din finalul poeziei („apostrofa”, cum o numește el) „este un prilej de a afirma contrastul: dintre codru, mare, râuri, lună, soare și izvoare, care cum au fost așa rămân și trecerea omului” (*Arta cuvântului la Eminescu*).

Pe de altă parte, D. Popovici (*Poezia lui Eminescu*) este de părere că tema, reluată și în alte poezii este „*carpe diem*”, la care alți cercetători adaugă *fortuna labilis* sau *fugit irreparabile tempus*.

Ca structură, textul este realizat sub forma unui dialog imaginar între om (eul poetic) și natură (codrul), între efemer și etern. După cum s-a observat, planul uman este mai concis și interogativ, pe când planul naturii este mai dezvoltat și afirmativ. Această organizare impune, în chip firesc o serie de motive, subsumate fiecărui plan, dar care se dezvoltă în strânsă legătură,

armonic. Astfel, planul uman include motive precum lume, femeile, om, pământ, pe când celălalt, al eternității, este constituit din codru, stele, marea, râuri, izvoare, soare, lună.

Întâlnirea dintre om și codru se realizează sub semnul curgerii implacabile a timpului, resimțită cu intensitate de către eul liric. Primul vers care conține două aliterații, fixează tonalitatea generală a textului, una profund elegiacă: „Codrule, codruțule, ce mai faci drăguțule?”. Ca și în alte creații eminesciene, existența umană presupune rătăcire, o nesfârșită pribegie. Sugestive în acest sens sunt verbele la perfect compus „m-am depărtat” și „am îmblat”. În consecință, reîntâlnirea cu codrul, simbol al naturii veșnice, provoacă o bucurie profundă, exprimată prin diminutive („codruțule”, „drăguțule”) sau repetiție („codrule, codruțule”). Iluzia unei posibile comuniuni (sugerată în primele trei versuri) este, însă, repede reprimată pentru că existența umană se desfășoară pe cu totul alte coordonate. E de observat, în acest sens, trecerea de la formele verbale de persoana a doua, singular și plural („ne-am văzut”, „m-am depărtat”), la cele de persoana întâi, singular, din finalul strofei, sugestie a incompatibilității dintre cele două planuri („m-am depărtat”, „am îmblat”).

Ideea de curgere a timpului, de destin implacabil, este exprimată în text prin repetiția adjectivului multă, asociat substantivelor nearticulate vreme și lume, prin utilizarea perfectului compus au trecut, a adverbului când plasat, de două ori, la începutul versurilor.

O atare înțelegere a rosturilor existenței exclude manifestările sufletești extreme. T. Vianu observă, în acest sens, „o opoziție neantagonică între om și natură, care nu provoacă poetului un sentiment al singurătății morale sau al teroarei” (*Opere*, vol. 3). Este aici, mai degrabă, o ilustrare a tragicului senin („o categorie aparte a esteticului înăuntrul căreia românii se vor ilustra strălucit”), concept formulat inițial de Pavel Bellu și teoretizat apoi de către Paul Anghel în studiul *Balada despre «a nu fi»* din volumul *Nouă arhivă sentimentală*. Este o ipostază prin care autorul caracterizează atitudinea ciobanului mioritic, dar care acoperă zone întinse ale literaturii naționale, începând cu mitropolitul Dosoftei și Neagoe Basarab și ajungând până la Eminescu, Sadoveanu sau Blaga.

Tragicul ține, evident, de esența condiției umane, pe când seninătatea presupune o înțelegere superioară a rosturilor existenței.

Dacă planul uman, implică, în prima strofă, o permanentă evoluție a sentimentelor, planul naturii rămâne sub semnul echilibrului, al indiferenței. În opoziție cu omul, existența codrului este plasată sub semnul eternității. Interjecția „ia” și pronumele personal „eu” realizează, de la început, o disociere netă. De asemenea, verbul „fac”, la prezent, repetat, accentuează senzația de mișcare eternă, egală, monotonă, care exclude ideea de schimbare. Elementul lexical esențial în acest context este locuțiunea adverbială de mult care proiectează existența naturii într-o ordine mitică pentru că de mult exclude categoric ideea unui început sau al unui sfârșit, fiind sinonim, în acest caz, cu de totdeauna.

Eternitatea naturii presupune succesiunea anotimpurilor (iarna, vara), acțiuni previzibile, repetabile. E o natură dinamică, plină de viață, simbolizată prin juxtapunerea verbelor de mișcare la modul gerunziu: „rupând”, „astupând”, „troienind”, „gonind”. Ideea esențială în aceste versuri este aceea că natura eternă își subsumează în chip firesc tot ceea ce înseamnă viață, deci și aspectele perisabile sugerate de motive precum crengi, cărări, cântări etc. Observația lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române...* este, din acest punct de vedere, exactă: „Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, al decorației vegetale, sau e departe de a fi numai atât. Conceptul nostru de natură (estetic) provine din întărirea elementului inert în paguba celui viu. Eminescu nu e nici măcar un descriptiv și toate imaginile lui, puse laolaltă, ne dau o natură săracă. Natura lui e o entitate metafizică, materia în veșnică alcătuire” (subl. ns., C. B.). Această „entitate” dobândește, în concepția eminesciană, o anume identitate. Același G. Călinescu observă că ”prin ridicarea Dunării la valoare absolută, un element al rolului nostru însuși devine mitologic”.

Ideea este nuanțată și de alți exegeți ai operei poetului. Petru Zugun (*M. Eminescu – fascinația izvoarelor cuvântului*), consideră că în acest proces de autohtonizare mai important este motivul doinei, integrat, în concepția autorului, „în ciclul cosmic, împreună cu elementele lumii fizice, dobândind, deci, ea însăși o valoare și o importanță universală...”. Creație specific românească,

doina se încadrează în durată eternă a naturii și se asociază, în chip firesc, elementului uman, astfel încât „... noi înseamnă nu numai codrul, elementele cosmosului etc., în general, ci și cei care cântă doina pe care codrul o ascultă de mult timp, tot atât de mult ca și de când ascultă viscolul iarna și vede stele scânteind pe lacurile lui. Deci, nu numai natura, în general, și nu numai un anumit spațiu fizic sunt eterne, ci, în *Revedere* sunt concepute ca eterne și o anumită creație spirituală – simbolizată prin doină – a unei anume colectivități și, desigur, însăși acea colectivitate”.

Tentantă, chiar seducătoare, ideea nu poate fi argumentată în mod convingător. Principalele motive din strofa a doua, iarna, viscolul, crengile, vara, doina, izvorul etc., nu fac decât să accentueze opoziția etern-efemer, fapt remarcat constant în decursul timpului. Astfel, Ion Negoitescu (*Poezia lui Eminescu*), vorbește de „permanența cosmosului, ca idee, în contrast cu ritmul curgerii, al trecerii”, sau: „codrul este eternitatea, forma fixă care depășește fenomenele multiple ale vieții prin abstragerea lui în atemporal” (Dimitrie Popovici - op. cit.).

În ultimele două strofe, discursul liric se esențializează, dobândește accente gnomice. Din perspectiva omului, natura presupune o curgere eternă, domoală, egală, în afara determinărilor temporale. Elementele lexicale centrale sunt, în acest context, epitetul „line”, substantivul nearticulat „vreme”, asociat verbelor la prezent „trece” și „vine”, adjectivul „tânăr” și verbul „întinerești”, simbolizând ideea de regenerare perpetuă („tot mereu întinerești”).

Finalul poeziei reia, într-o formă amplă, aceeași idee a opoziției dintre perisabil și etern. Codrului („noi, plural al majestății”) i se asociază, deopotrivă, într-o impresionantă sinteză, elementele terestre și cosmice, care țin de esența sa imuabilă: „Iar noi locul ne ținem/ Cum am fost, așa rămânem”. De aici senzația de echilibru, de liniște impresionantă. În antiteză, omul rămâne sub semnul unei predestinări tragice, a condiției de „trecător, pe pământ rătăcitor”. (C. B.)

Analizează particularitățile de structură și de expresivitate, caracteristice simbolismului, prin referire la o poezie studiată.

George Bacovia - Lacustră

Considerat „epilogul poeziei bacoviene” (Daniel Dimitriu, *Bacovia*), textul *Lacustră* ilustrează, structural și expresiv, caracteristicile simbolismului. Demersul poetic exploatează în această creație forța de sugestie a unor motive simboliste: inadaptarea, refuzul realității dezagreabile, implicit, relația individului cu moartea (spiritului sau a materiei).

Publicată inițial în revista *Viața nouă*, în 1903, inclusă apoi în volumul de debut, *Plumb* (1916), poezia *Lacustră* deschide un orizont generos de interpretare, pornind de la titlu. Prin raportare la sensul propriu, termenul *lacustră* denumește o locuință din perioada preistorică ridicată pe stâlpi, la suprafața apei. Utilitatea acestui tip de locuință consta în evitarea atacului sălbăticiunilor sau al oamenilor ostili, iar comunicarea cu uscatul se realiza prin intermediul unui pod mobil, ridicat pe timpul nopții. Sensul de adâncime al titlului trimite la ideea de însingurare, de izolare și de regresie temporală, în preistorie.

Asocierea structurală a poeziilor *Plumb* și *Lacustră* este justificată, întrucât textele se dezvoltă pe două planuri, unul exterior, înregistrând dezagregarea naturii, respectiv un plan interior, marcat de obsesia singurătății, copleșit de spaimă, deznădăjduit. Cele două planuri intră în corespondență, ilustrând astfel un principiu simbolist cunoscut. Construcția poeziei *Lacustră* se caracterizează prin rigoare, cele patru strofe se constituie în tot atâtea secvențe lirice formând o structură echilibrată, muzicală, prin reluarea în calitate de refren a primei strofe în poziție finală, cu versul al doilea modificat semnificativ.

Retorica simbolistă presupune construcție pentru a pune în valoare simbolul, spre a reface, prin intermediul corespondențelor, unitatea fragilă a universului. În plan exterior, poezia *Lacustră* surprinde pustiirea universală sub efectul apei, element devastator în

lirica bacoviană. Decorul exterior este rezultatul unei simbioze între lumea materială și cea proiectată de halucinație, generând o rețea confuză de timpuri despărțite de „un gol istoric”. Principiu fundamental al limbajului poetic modern, ambiguitatea adâncește percepția, menține anxietatea în raport cu un orizont necunoscut, indeterminabil. În acest univers ostil, atins de o maladie incurabilă, omul bacovian este o „ființă solitară, captivă într-un peisaj ce pare sortit prăbușirii definitive” (Ion Pop, *Jocul poeziei*). Universul interior stă sub semnul disconfortului existențial. Copleșitoarea tristețe simbolistă inundă eul din *Lacustră* ca efect al plânsului naturii; ploaia melancolizează, ca pretutindeni în poezia bacoviană, „incitând la meditație asupra timpului care cade picătură cu picătură din orologii naturale” (Cristian Livescu, *Scene din viața imaginară*).

Durata apăsătoare, senzația de potop delirant prinde contur prin adjectivul din structura „de-atâtea nopți” cu care începe poezia. Prima secvență textuală configurează sugestia sonoră prin repetarea în două versuri a verbului „aud”, cu nuanță obsesivă. Jalea universală este resimțită acustic, „aud materia plângând”. În spiritul simbolismului, stările naturii se reflectă în structura interioară individuală, eul pasiv este subjugat de singurătate: „Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”. Destinația mentală „spre locuințele lacustre” închide un orizont acvatic nelimitat spre a oferi adăpost; în egală măsură, însă, lacustra este simbolul recluziunii și al regresiei temporale. O interpretare inedită a acestor versuri imaginează ploaia ca pe o închisoare, cu gratii vagi, lichide, din care evadează eul poetic (Șerban Foarță, *Afinități selective*); evaziunea în spații îndepărtate este o aspirație proprie poezilor simboliști.

O incursiune în coșmar se insinuează în a doua secvență poetică. Adverbul „parcă” și verbul „se pare” mențin impresia de confuz, nedefinit; astfel, poezia este simbolistă și prin cultivarea vagului. Somnul într-un orizont lichid, conturat de cuvintele „ude”, „val”, „mal”, evocă un stadiu primar al evoluției, asemănător celui de dinainte de naștere. Eco-ul nesiguranței, al angoasei, este tremurul brusc „tresar din somn”. Metaforă a comunicării, podul se impune a fi ridicat, „tras de la mal”, cu intenția evidentă a refuzului oricărui contact cu o lume potrivnică. Într-o posibilă „sintaxă a peisajului”

bacovian, podul este „conjuncția” (Șerban Foarță, op.cit.) care conferă sens, iar absența sa izolează individul, transformă lacustra într-o insulă pe când eul capătă aspectul unui Robinson.

Neantul spațial, „gol istoric”, semnifică deopotrivă surparea incontrollabilă și extenuarea. Golul a fost decodificat și ca un *ne-timp*, printr-o apropiere de Eminescu- „...vremea- ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”. Se înregistrează o suprapunere temporală, („Pe-aceleași vremuri mă găsesc...”), sub impactul căreia eul și lumea se năruie: „Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc.” Cu o sensibilitate specifică nevrozelor întreținute de ploile imaginarului simbolist, manifestările stihiale sunt resimțite acut. După structura care puncta necuprinsul nopților ploioase, „de-atâtea nopți”, senzația de abundență a apei atinge exasperarea în versul conținând o reluare aceluiași adjectiv, de astă dată cu forma de singular „de-atâta ploaie”. Imaginea prăbușirii stâlpilor de susținere reconstituie „imixtiuni ale conștiinței în tenebră sau ale tenebrelor în conștiință” (Ion Caraion, *Sfârșitul continuu*). Căderea în neant conotează o dezarticulare a identității, o pierdere a sinelui. S-a remarcat o evidentă tendință a materialității din lirica bacoviană de a cădea, coborî, aluneca în jos; prăbușirea este punctul maxim al acestei mișcări descendente. Un inventar al revenirii lexemului „greu” în versurile lui George Bacovia relevă gradul sporit de expresivitate, apreciabila sa încărcătură de semnificație („frunze grele” în *Nervi de toamnă*, „grele tălângi” în *Plouă*, „tăcerea grea” în *Monosilab de toamnă*); așadar, structura „piloții grei” subliniază apăsarea, impasul, tensiunea resimțită de eul defensiv sub potopul necruțător.

Rigoarea construcției poetice este remarcabilă, poezia formează o buclă, un posibil cerc din care nu se poate evada, un orizont închis, prin reluarea versurilor 1, 3 și 4, din prima strofă, în ultima. Nu poate fi ignorată, însă, modificarea versului al doilea, „Tot tresărind, tot așteptând...”, peisaj interior devastat, marcat de spasmul nevrotic, de neliniște și chinuitoare speranță. Repetarea celor trei versuri conferă strofei caracter de refren, având funcția de condensare și închidere a textului. Ca procedeu din sfera muzicalității, refrenul este o sursă de expresivitate de factură

simbolistă. Văzută altfel, „strofa din urmă n-o repetă (cu unele modificări) pe cea dintâi, ci e (cu unele modificări) *aceeași* strofă- ca într-o mare tautologie, ca într-un cerc vicios fără speranță...” (Șerban Foarță, op. cit.).

Lacustră este o poezie a obsesiei acvaticului strivitor în care suprema putere aparține apei. Numeroase interpretări au evidențiat plurivalența termenului; apa figurează irevocabilul, are caracter fatal, este „epifania urgiei timpului, clepsidra definitivă” (Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*). Apa ostilă, apa neagră, apa tristă, conotează o amară invitație la o călătorie fără de întoarcere. Toate interpretările poeziei converg spre o maximă valorizare a motivului apei: „formă nedeterminată, presiune, eroziune, mediu incolor, forță insinuantă, concretețe slăbită și, bineînțeles, ploaie, element care pune lumea sub semnul anonimatului, al urâtului și al bolii.” (Daniel Dimitriu, op. cit.). S-a evidențiat, de asemenea, faptul că apa devine o invitație la moarte, la desăvârșirea așa-numitului „complex al Ofeliei” (în sensul lui Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*).

Structura prozodică a textului este subordonată sensului și stă sub pecetea muzicalității simboliste. În *Lacustră* Bacovia propune o variantă necunoscută până atunci a catrenului *aaab* (L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*), în prima și ultima strofă; gerunziile „plouând”, „plângând”, „așteptând” rimează cu substantivul „gând” ca într-un bocet, o tânguire susținută prin vocala închisă „â”. În catrenele interioare rimează doar versurile 2 și 4, cu măsura de opt silabe, iar versurile cu măsura de nouă silabe sunt libere. Ritmul dominant, iambul, potențează monotonia.

Simbolismul bacovian se manifestă în sfera expresivității printr-o aparentă simplitate a mijloacelor. Critica literară interbelică evidențiază noutatea poeziei *Lacustră* în puținătatea, aproape absența metaforelor, care pun cu atât mai mult în valoare unicitatea aceluia „gol istoric” ce dă perspectiva halucinantă a veacurilor (Dinu Pillat, *Pe marginea unei poezii de Bacovia*). Textul hiperbolizează însingurarea și asociază metaforic ploaia cu plânsul materiei. Metafora „gol istoric” oferă o imagine plastică a spațialității ca absență, legată de un timp- absență și de dispariția definitivă a ființei.

Personificarea „materia plângând” se înscrie în orizontul „sfârșitului continuu”, structură folosită în analiza operei lui Bacovia (Ion Caraion, op. cit.) pentru a defini suferința iremediabilă, incurabilă; plânsul se relevă ca unica supapă a suportării existenței. Inundarea materiei semnifică absența spiritualului.

O sursă a expresivității devin punctele de suspensie care prelungesc senzația chinuitoare, evocă sonoritatea sâcăitoare a căderii ploii.

Receptarea în timp a poeziei *Lacustră* este dovada clară a aprecierii de care s-a bucurat acest text considerat „manifestul și capodopera poeziei simboliste din România” (Petre Pandrea, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 699 din aprilie, 1934). În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* G. Călinescu socotea *Lacustra* expresia unor „supreme condensări ale teroarei de umid”.

Prin cultivarea simbolului, a sugestiei, prin conturarea unor stări nevrotice, de anxietate și melancolie, prin aderența la principiul ambiguității, dar și la cel al corespondențelor, prin căutarea muzicalității ca efect al repetițiilor, al refrenului, prin structură și expresivitate, poezia *Lacustră* este o remarcabilă creație simbolistă. (C. C.)

Explică rolul elementelor de compoziție dintr-un text poetic studiat, aparținând lui G. Bacovia (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență – motiv poetic, laitmotiv*).

✧ G. Bacovia - Plumb

Imaginarul poetic bacovian (concentrat în volumele: *Plumb* – 1916, de o tensiune lirică extraordinară, *Scânței galbene, Cu voi, Comedii în fond și Stanțe burgheze*) impune receptării o paradigmă lirică simbolistă, construită pe o sensibilitate exacerbată, sesizând corespondențele dintre macrocosmos și microcosmos, simbolul mediind cunoașterea pe calea analogiei (căci, așa cum afirma Mallarmé, „nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer – voilà le rêve!”), determinând percepția sinestezică a realității, nevrotica viziune comunicată spleenului, imaginea simțurilor răvășite, solitudine, dezolare, o melancolie maladivă ce anihilează ființa, o durere ontologică, deoarece, așa cum aprecia N. Manolescu (*Metamorfozele poeziei*), „dintre poeții români Bacovia e singurul care coboară în Infern. Vedeniile aduse la suprafață sunt, la lumina zilei, stranii și tulburătoare (...) Cântarea lui obsesivă, monotonă.”

Lectura ca „hipotext” (în sensul lui G. Genette) propune, astfel, o acordare stilistică a operei poetice bacoviene la valorile lirice ale epocii (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Rollinat, Rodenbach), deoarece „idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme când scena liricii apusene era dominată de acei poètes maudits, poeți care își resimțeau menirea ca un tragic destin și care nu o dată și-au asumat numele de decadenți.” (T. Vianu, *Scriitori români din secolul XX*). Poetul însuși mărturisea: „Una dintre obsesiile mele a alcătuit-o simbolismul decadent.” Această situație estetică nu trebuie să fie una restrictivă (de altfel, N. Manolescu, în *Despre poezie*, susținea: „Începând sub zodie simbolistă, Bacovia a fost repede asimilat de expresionism, de modernism, chiar de

avangardismul interbelic. E, de aceea, un poet extrem de greu de situat, căruia i se potrivesc mai multe formule, fără ca vreuna să-l definească.”). Recunoscând, însă, acordurile dominante ale vocii lirice bacoviene, acesta a fost receptat de exegeza drept „poetul provinciei, al tristeții, al solitudinii, al nevrozei, al conștiinței hipersensibile” (D. Dimitriu, *Bacovia după Bacovia*), creând așa-numita „atmosferă bacoviană”, definită prin dezolare, într-o toamnă „cu ploi putrede, cu arbori cangrenați”, cu „obsesia morții și a neantului.” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*).

Poezia *Plumb*, structurată în două catrene, face parte din volumul omonim, pe care îl și deschide, ca o sugestivă cheie de lectură, deoarece, în concentrarea ei maximă, tipic bacoviană (Ion Caraion, în *Sfârșitul continuu*, aprecia că autorul „a exprimat în minimum de cuvinte maximum de sugestii”), încifrează o adâncă imagine thanatică, definitorie pentru substratul metaforic al întregii creații (de altfel, M. Heidegger, în *Originea operei de artă*, afirma că „nici una dintre creațiile poetice luate separat și nici ansamblul lor nu spune tot. Cu toate acestea, fiecare creație poetică în parte vorbește pornind de la întregul acelui unic Poem și îl rostește pe acesta de fiecare dată.”).

Titlul atrage atenția nu doar ca realizare fonetică, dar și ca încărcătură stilistică. Considerând structura sonoră monosilabică a lexemului (configurația fonetică alăturând semnificativ vocalei *u* consoana lichidă *l*, nazala *m* și bilabialele *p*, respectiv, *b*), aceasta „reproduce zgomotul unui corp greu care cade.” (D. Dimitriu, op.cit.) Metaforă cheie în dimensiunea liricii bacoviene („metaforă obsedantă” în sensul lui G. Vico), „plumbul”, sugerând monotonie, anxietate, obsesie, încătușarea sinelui, devine nucleu semantic în textele în care apare („plumb de iarnă”, „zarea grea de plumb”, „pace de plumb”, „iarbă de plumb”, „poemă de plumb”, „vreme de plumb”), orientând tensiunea semnificațiilor spre registrul tristeții, al însingurării, al morții: „Plumbul, un plumb interior, moral, ploaia, vântul configurează un climat, punctând o psihologie, particularizând un zbucium, cuvintele topindu-și sensurile într-o durabilă impresie – sinteză.” (C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*).

Având în vedere mărturisirea poetului – „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdi ... În plumb văd culoarea galbenă (...) Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben (...) Plumbul apasă cel mai greu pe om. Forța lui m-a apăsă până la distrugere.” – metafora din titlu (ale cărei conotații sunt potențate prin tehnica repetiției – de trei ori în fiecare strofă, în rima primului, respectiv, a ultimului vers și la cezura celui de-al doilea vers) transpune stilistic o constantă a liricii bacoviene – cromatismul.

Culoarea (fie că este vorba despre alb, negru, violet, roșu sau galben, ori de asocieri ale acestora, ca dualitatea simbolică alb-negru din *Decor* sau alb-roșu din *Amurg de iarnă*) reprezintă, așadar, pentru poet, un limbaj al emoțiilor adânci, reiterând corespondențele latente ale sinelui cu macrocosmosul. Astfel, în contextul poeziei analizate, metafora plumbului sugerează prizonieratul eului, captiv propriilor spaima și obsesii, „vecinătatea morții și pe cea a pustiului total, a vidului mai cumplit decât moartea, care le invadează copleșitor pe cele vii.” (Dinu Flămând, *Introducere în opera lui Bacovia*).

Debutul discursului liric, asociind verbului la imperfect „dormeau” epitetul adverbial „adânc”, imprimă registrului semnificațiilor o sugestie statică, de încremenire spațială și temporală, regăsită și în poezia *Umbra*: „Mă prăfuisse timpul ...”. „Sicriele de plumb” care „dormeau” sunt imagini ale devenirii umanului, anulate parcă în mecanica rotitoare a existenței (imperfectul verbului sugerând o permanentizare a stării de angoasă, acel „sfârșit continuu” bacovian). De altfel, analogia somn-moarte (somnul devenind „o întoarcere la starea paradisiacă a creației fără conștiință” – M. Eliade, aluzie la „increatul” barbian) este o constantă în lirica noastră, îmbogățindu-și semnificațiile sub semnul trans-figurării (de exemplu, la Eminescu apare „somnul, vameș vieții”, la Blaga, „lauda somnului” fiind o metaforă cardinală în ordinea simbolurilor).

Imaginea thanatică inițială este amplificată în cel de-al doilea vers: „Și flori de plumb și funerar vestmânt”. În cadrul enumerației „sicrie, flori, vestmânt”, a cărei sugestie este aceea de

universalizare a morții, substantivele sunt individualizate (în plan conotativ) prin intermediul epitetelor, a căror funcție stilistică este aceea a reverberației monotoniei, a angoasei ontologice. Ileana Oancea (*Lingvistică romanică și lingvistică generală. Interferențe*) constată la Bacovia trecerea de la epitetul cu funcție pitoresc-descriptivă (propriu retoricii tradiționale), la cel „derealizant, vizionar și simbolic”, ca în pictura nonfigurativă – astfel, epitetul metaforic „de plumb” „egalizează» determinantele care, toate, alcătuiesc canalul prin care se scurg, epuizate, ultimele urme ale vitalului.”

În cel de-al treilea vers al primului catren, de la persoana a treia („non-persoană” în termenii lui E. Benveniste) se trece la persoana întâi („stam”), în sensul interiorizării perspectivei, dinspre realitatea exterioară spre cea a sinelui. Apare în acest context imaginea singurătății cosmice a celui care contemplă plumbul universalizat („Stam singur în cavou ...”). Solitudinea ființei (poetul însuși mărturisind: „Cred că omul s-a născut să fie singur ...”) este accentuată prin metafora „cavoului”, amintind de versul lui Baudelaire „Mon âme est un tombeau.”, sugestia fiind aceea a prizonieratului uman sub incidența tragică a limitelor.

Semnificativă este și punctuația, deoarece punctele de suspensie „eliberează” cuvintele de conținutul semantic propriu-zis, înveșmântându-le în aură de simbol, aducând sugestia inefabilului, între denotativ și conotativ, a ezitării, o joncțiune mecanică a secvențelor înregistratoare, „traducând” stilistic zbuciumul lăuntric și grafic delimitarea realității interioare de cea exterioară.

Vântul, stare de zbucium a naturii antropomorfizate (apărând cu aceeași funcție și la Arghezi, în poezia *Între două nopți*), tulbură inerția primelor *secvențe lirice* („Și era vânt ...”), dinspre stagnare spre mișcare haotică, dinspre preponderența vizualului spre sugestii auditive stridente, contrastând cu liniștea cavoului: „Și scârțâiau coroanele de plumb.” Symbolismul poetic al acestui verb (element de recuzită bacoviană, întâlnit, de exemplu, și în poezia *În grădină*: „Scârțâie toamna din crengi ostenite ...”) accentuează dizarmoniile eului angoasat.

Al doilea catren realizează, în raport cu primul, o *simetrie* a semnificațiilor, sugerând, prin repetiție, o rotire fără putință de evadare, o perfectă structură a închiderii și a tăcerii. Primul vers – „Dormea întors amorul meu de plumb” – reactualizează sugestia morții (amintind de poezia *Încheiere*, de Blaga: „De la basmul sângelui spus/ întoarce-ți sufletul către perete/ și lacrima către apus.”). „Amorul” devine, astfel, o altă categorie a golului, a sfârșitului, completând senzația extincției totale (regăsite, în aceeași tonalitate și în alte creații poetice bacoviene: *Negru* – „Carbonizat, amorul fumega ...”, *Amurg de toamnă* – „Și-aud gemând amorul meu defunct.”). Moartea se înscrie, la Bacovia, „într-o atmosferă ternă, cenușie”, în vreme ce „conștiința că între om și neant nu există decât cadavrul său exasperează sentimentul de inexplicabil.” (M. Petroveanu, *George Bacovia*). Obsesia neantului, prefigurată de claustrarea sinelui, de zbaterea între anxietate și sentimentul kafkian al absurdului existențial, „aplică obsesii sinuoase, de morb al decompoziției.” (I. Caraion, op.cit.)

Al treilea vers din ultima strofă reia imaginea versului simetric, cu aceleași puncte de suspensie care accentuează ideea poetică, „vântul” fiind înlocuit de un „frig” cosmic ce pătrunde lumea și sufletul tulburat – „Stam singur lângă mort ... și era frig”. Sugestia este aceea a unei alterități, a scindării sinelui (ca la Rimbaud: „Je est un autre.”), amplificate prin metafora singurătății ancestrale a umanului – „Nașterea și moartea sunt experiențe ale singurătății. Ne naștem singuri și tot singuri murim. Trăirea morții se transformă curând în conștiința morții. Viețile noastre sunt o zilnică ucenicie a morții.” (O. Paz, *Labirintul singurătății*)

Versul final absolutizează ideea de nemișcare, de cădere surdă și grea („Și-i atârnau aripile de plumb.”), „un zbor invers” barbian, o prăbușire a sinelui, surprinsă într-o tensiune lirică profundă: „Obsesie a teluricului, o gravitate colosală trage totul în jos.” (N. Manolescu, op.cit.) Imaginea poetică este aceea a unei escatologii interioare, căci plumbul „trage spre infern, spre imund și irecuperabil, într-o continuă gravitație descendentă.” (C. Ciopraga, op.cit.)

În ansamblul discursului liric, la nivel fonetic, atrag atenția închiderile consonantice, precedate de vocale închise („vestmânt”, „vânt”), sugestia de vaiet prelung fiind accentuată prin prezența diftongilor și a triftongilor („atârnav”, „dormeau”). Conotațiile sunt potențate, la nivel lexical, prin termeni din sfera semantică a morții („sicrie”, „cavou”) și la nivel morfosintactic, prin frecvența verbelor la imperfect, în propoziții principale coordonate („dormeau”, „scârțâiau”); stilistic atrag atenția personificarea („dormeau sicriile”), epitetul („adânc”), metafora („aripile de plumb”), enumerația („sicriile de plumb și flori de plumb și funerar vestmânt”), repetiția („plumb”). Aceste sugestii sunt amplificate de rima masculină îmbrățișată și de ritmul iambic (alternând cu amfibrahul), în versuri a căror măsură este de zece silabe.

Textul poetic concentrează elemente definitorii pentru estetica simbolistă (de exemplu, cromatismul, tehnica repetiției, folosirea simbolurilor, sesizarea corespondențelor subtile între universul interior și cel exterior, surprinderea angoasei existențiale), astfel încât Bacovia rămâne, după aprecierea lui I. Caraion (op.cit.), „bijutierul plumbului în istoria literaturii române”, un punct de referință în istoria simbolismului românesc. (M.I.)

Expune specificul raportului autor - eu liric, prin referire la un text poetic al unui autor aparținând direcției moderniste.

Lucian Blaga - Autoportret

Modernismul creației poetice a lui Lucian Blaga este susținut de „suportul intelectual, întrebările obsedante rezolvate liric, notele expresioniste” (Constantin Ciopraga, *Blaga: modernitate și orizont mitic*). Deși încadrarea în tendințele vremii a generat controverse, unii critici apropiindu-l pe Blaga de tradiționalism (spre exemplu, E. Lovinescu l-a socotit mai întâi modernist, apoi tradiționalist, G. Călinescu îl înscrie printre „ortodoxiști”), în esență, gândirea poetului este modernistă.

Există în lirica lui Blaga o revalorizare a gestului confesiv (refuzat de modernism), în sensul accentuării experienței, al autenticității: „Volumul în care au fost utilizate cele mai multe date autobiografice este *Nebănuitele trepte* (1943), conținând poeme scrise în timpul războiului. Un text poartă drept titlu data de naștere a artistului (*9 Mai 1895*), urmat de alte titluri grăitoare: *Autoportret* și *Fetița mea își vede țara*.” (Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol.III). O lectură în spiritul modernismului nu va găsi în aceste poezii confesiune, ci convenție estetică, textul este expresia unei voci autonome în raport cu cea auctorială. Critica și-a formulat, în acest sens, opinia: „Explorator tenace în genurile sinelui, poetul e și nu e un narcisist; practicant prestigios al alpinismului intelectual, el e deopotrivă un solitar și un perpetuu căutător de oameni.” (Constantin Ciopraga, op. cit.)

Un atribut definitoriu al poeziei moderne este distincția netă dintre eul poetic și eul empiric. Instanță reală a comunicării artistice, autor al operei, eul empiric este o personalitate atestată istoric. Eul liric transmite direct sentimente și idei, conturează imaginarul poetic și se individualizează ca enunțator în discurs; altfel spus, eul liric este cel care se exprimă în textul poetic și care nu poate fi identificat cu autorul. Poezia *Autoportret* ilustrează pe deplin maniera specifică modernismului de abordare a raportului autor- eu

liric. Textul a apărut mai întâi în *Revista Fundațiilor regale*, în 1942, un an mai târziu fiind inclus în volumul *Nebănuitele trepte*. Versul inițial este foarte cunoscut- „Lucian Blaga e mut ca o lebădă.” și stă sub semnul simplității, al maximei expresivități esențializate. Bogăția de sensuri rezultă din valoarea fiecărui termen al comparației. Receptarea critică s-a raportat mereu la conotațiile acestui vers, astfel că se regăsesc interpretări în toate studiile reper pentru opera lui Blaga. Ediția critică de *Opere* (vol. I), apărută în 1982, consemnează, în studiul semnat de George Gană, existența unor formulări poetice care anticipau versul citat: „lăsați-mă să umblu mut printre voi” (*Către cititori*, din volumul *În marea trecere*) sau „Cu cuvintele stinse în gură am cântat și mai cânt” (*Biografie* din volumul *Lauda somnului*). Aceeași sursă relevă „confirmarea” conținutului versului inițial în mărturisirile din *Hronicul și cântecul vârstelor*, citate și interpretate de Nicolae Manolescu în *Metamorfozele poeziei*. S-a pus, astfel, problema semnificației acestui refuz al rostirii; prin raportare la proza autobiografică și la versuri deopotrivă, s-a conchis: „Opera își premerge și creează autorul, smulgându-l treptat din tăcerea lui.” (Nicolae Manolescu, op. cit.)

„Începuturile mele, scrie Lucian Blaga în *Hronicul și cântecul vârstelor*, stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. (...) N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania detașare de *logos* în cei dintâi patru ani ai copilăriei. Cu atât mai puțin acel sentiment de rușinare ce m-a copleșit când, constrâns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am ridicat mâna peste ochi ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfială, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc.” Mărturisirile, socotite ciudate și tulburătoare, dau o interpretare mitică, fabuloasă, tăcerii prelungi, o indică drept posibilă; datul și semnificația lui probabilă sunt aici elemente distincte, între care scriitorul intercalează „poate că” sau „ca și cum”. În *Autoportret* ele apar contopite, semnificația a absorbit datul și poezia trece integral în planul fabulos, mitic, ca o „istorie” despre un personaj exemplar, nu ca o confesiune (de aici recurgerea la persoana

a III-a). Este motivul pentru care textul poate fi receptat ca un mesaj despre relația eului poetic cu posteritatea. Prezentul etern marchează distanța dintre timpul creatorului și cel al vocii din poezie, dintre autor și eul liric. Lirica lui Blaga reia ideea absenței cuvântului și în texte ulterioare poeziei *Autoportret*. În *Poeții*, creație cu care se deschide volumul *Corăbii cu cenușă*, eul liric definește: "Poeții, toți poeții sunt / un singur, neîmpărțit, neîntrecut popor. / Vorbind, sunt muți." La fel, în *Catren*: „Limba nu e vorba ce o faci / Singura limbă, limba ta deplină, / stăpână peste taine și lumină, / e-aceea-n care știi să taci.” S-au asociat aceste exprimări lirice cu mitul *Genezei*, constatându-se „un izomorfism al luminii și al cuvântului, în care Întinericul echivalează cu Tăcerea, din care s-a născut Cuvântul.” (Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*). În același context sunt amintite și definițiile metaforice din *Elanul insulei*: „ce este cuvântul, orice cuvânt- Nimic decât o rană a tăcerii” sau „Tăcerea este umbra unui cuvânt.”

Comparantul din versul inițial se bucură de o conotație vastă: „un ansamblu impunător de mituri, tradiții și poeme celebrează lebăda, pasăre imaculată, care prin albul, forța și grația sa constituie o epifanie a luminii.” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*) Lebăda simbolizează forța poetului și a poeziei (Victor Magnien, *Les Mystères d' Eleusis*). Pasărea singuratică este manifestarea mitică a izomorfismului etimologic dintre lumină și cuvânt, după ipoteza potrivit căreia în sanscrită exista o apropiere între „a luci” și „a vorbi”; cântecul lebedei, reprezentare solară, este chiar manifestarea acestui izomorfism (Jung, citat de G. Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*). Spațiul european păstrează o interesantă valorificare mitică a imaginii lebedei, în mitul despre Leda, soția regelui Lacedaemonului. Ea a fost iubită de Zeus, care, pentru a se uni cu ea, a luat înfățișarea unei lebede; se figurează o metamorfoză prin care elementul divin capătă înfățișarea diafană, fascinantă, a păsării luminoase. În spiritul acestor influențe și interpretări, eul liric din *Autoportret* asociază efigia poetului Lucian Blaga cu grația mută a păsării care își păstrează esența exprimării într-un cântec final, copleșitor.

Sucesiunea secvențelor lirice urmează, în *Autoportret*, tiparul modern caracteristic liricii lui Blaga: versurile se grupează spre a potența sensurile profunde. Primul vers este și prima secvență poetică; următoarele două conturează un spațiu inedit, „În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvânt”. Sensul enunțului poetic subliniază trăirea eului liric „în planul realității ontice, nu al celei verbale, preocuparea lui fiind contemplarea purei existențe, nu numirea aparențelor ei” (George Gană, aparatul critic din *Opere* de Lucian Blaga, vol I). Metafora „zăpada făpturii” evocă albul imaculat, expresia purității și a răcelii neîntinate de organic, de material. În acest context poetic, lexemul „cuvânt” substituie ideea generală de lexic, exprimare, chiar operă, rezultatul conotării fiind sinecdoca, figură de stil cu bogată încărcătură de semnificație.

Căutarea ca aspirație a personalității creatoare polarizează sensurile în următoarea secvență poetică, conținând versurile 4-7: „Sufletul lui e în căutare/ în mută, seculară căutare,/ de totdeauna,/ și până la cele din urmă hotare”. Exegeza a propus interpretarea acestor versuri prin influență mitică, amintind de transmigratia sufletelor, idee regăsită și în volumul de debut, *Poemele luminii* (1919), în poezia *Liniste*. Versurile figurează, în egală măsură, tensiunea creatoare, atât de sugestiv exprimată de Eminescu: „Unde voi găsi cuvântul care spune adevărul?”. Este semnificativ faptul că *sufletul* este în căutare; nu spiritul, nu rațiunea, nu trupul e în căutare, ci sufletul, ca expresie fremătătoare a eului, ca delicată vibrație. Spațiul și timpul aspirației este nelimitat, eternizează și înnobilează eul „de totdeauna/ și până la cele din urmă hotare.” Atributul care neagă cuvintele, „mută”, apare acum pentru a doua oară în text, ca o confirmare a refuzului în relație cu exprimarea imediată. Tăcerea responsabilizează personalitatea artistică, o înfășoară în mister și înțelepciune, iar atunci când sunt rostite, cuvintele întrupează Opera, au valoare taumaturgică.

În ultima secvență poetică, „El caută apa din care bea curcubeul./ El caută apa,/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și neființa.”, exegeza a recunoscut ecoul unui text folcloric pe care Blaga îl cita și comenta în *Despre gândirea magică*: „Când vezi curcubeul, să iei două coafe cu apă și să te duci în coate până acolo

unde bea el apă, și acolo ai să găsești o comoară.” Poetul identifică sugestii mitice în această superstiție, fabulosul iradiază prin conotațiile apei, substanță a vieții, element cu efect de reanimare, ca în basme. Curcubeul este calea, medierea, între lumea de aici, de jos, și cea de dincolo, ascunsă în înaltul cerului. În unele credințe (din Asia centrală), curcubeul soarbe sau bea apa fluviilor și a lacurilor (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit.). Semnificația profundă a motivului poetic al curcubeului, văzut ca punte între două lumi, este evidentă în poezia *Îngerul lumii* (din volumul *Corăbii cu cenușă*); îngerul luminii va lua din lumea aceasta „doar curcubeul- în slava/ unde de toate uita-va.” Frumusețea primește, în poeziile lui Lucian Blaga, două semnificații: farmecul feminin, strălucirea desăvârșirii fizice, sunt denumite „frumsețe”, armonia, echilibrul alcătuirii lumii, spiritului, materiei, însumează „frumusețe”. În variantele textului poetul a ezitat chiar între cele două forme, dar a ales-o, în final pe cea de-a doua, păstrând sensul spiritualizat al poeziei. Două sunt manifestările către care tinde miraculoasa punte de aici spre eternitate: frumusețea și neființa. Paradoxul liric, însușire fundamentală a poeziei moderne, își găsește expresia prin imaginea curcubeului care „Își bea ... neființa”. Filtrare magică a luminii (metaforă centrală a întregului volum de debut), curcubeul este și nu este, ființa lui este neființă, câtă vreme la el nu se poate ajunge iar strălucirea lui, deși subjugă, este efemeră. „Neființa” curcubeului semnifică perfecțiunea, drumul înalt către desăvârșire, arc peste fire, depășire de sine.

Autorul contemplându-și Sinele, într-un demers mediat de Eul liric- aceasta este esența poeziei *Autoportret*. Titlul are evidentă trimitere autoreferențială, dar textul abordează la persoana a treia eul ca alteritate, în spiritul modernismului- „Eu sunt altul” (Arthur Rimbaud). Raportul autor- eu liric în poezia *Autoportret* implică autoritatea înțeleaptă și caldă a celui care semnează opera și înțelegerea explicită, exprimarea metaforică a vocii textului, altfel spus, un raport de consubstanțialitate. (C. C.)

Evidențiază elementele de compoziție dintr-un text poetic studiat, aparținând lui Lucian Blaga (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, incipit, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență – motiv poetic, leitmotiv*).

Lucian Blaga - Paradis în destrămare

Paradis în destrămare aparține volumului „Laudă somnului”, a apărut în 1928, fiind o expresie a destrămării echilibrului lumii, a toposului sacru. Lucian Blaga dă glas unei tristeți metafizice, *tema* poemului constituind-o decăderea lumii mitului, așa cum o comenta Oswald Spengler în *Declinul Occidentului*.

Reprezentant al „ontologismului vizionar”, poetul poate fi apropiat de gânditorul german Martin Heidegger, având în comun cu acesta încercarea de învecinare a gândirii esențiale cu poezia. Obiectivul fundamental al filosofului german este Ființa, în sistemul blagian, Omul fiind centrul. Omul blagian „locuiește” și el într-o lume fără Dumnezeu, însă Neantului heideggerian îi corespunde misterul blagian, categorie centrală a ontologiei create de filosoful român.

Realitatea imuabilă, („sfânt mister”) cântată în *Poemele luminii* (1919) începe încetul cu încetul să dispară. Sub influența orientării expresioniste, ce prevedea un *Menschheitsdämmerung* („amurgul omenirii”), chiar și imaginea sacră a Paradisului este cuprinsă de legile disoluției.

Titlul poemului, metaforă – simbol revelatorie, surprinde o acțiune distructivă în continuitate, în proces de desfășurare. Lumea – poveste blagiană începe să se destrame. Civilizația tehnică și orașul distrug orizontul mitic al satului, umanitatea suferind, în mod special în poezia expresionistă, un proces de înstrăinare de creația divină, pierzându-se „sentimentul originar al vieții” (Ov. S. Crohmălniceanu).

Dacă omul s-a străduit multe veacuri să redobândească statutul inițial, cel de dinaintea căderii din Rai, în perioada modernă se pare că el se îndepărtează din ce în ce mai mult de această încercare, fiind prea preocupat de civilizația tehnică.

Pasajul biblic vorbește de momentul alungării omului din Paradis, fiindu-i destinată moartea: „Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma raiului celui din Eden și a pus heruvimi și sabie de flăcări vâlvâitoare să păzească drumul spre pomul vieții”. Acest „pom al vieții” este cel dătător de viață, regenerator, centru de energie perpetuă.

În poezia de față, „cotorul de spadă fără de flăcări” este primul semn al degradării paradisului, pe care poetul îl vede lipsit de atributele fundamentale: puritate, sacralitate, pace sufletească. Flacăra, sursă de energie, este epuizată, semn că însuși divinul se poate degrada. Focul de la intrarea în Paradis era sursa imortalizării, cei ce reușeau să treacă de flăcările sacre trăiau veșnic. Deși nu se luptă „cu nimeni”, Portarul „se simte învins”, înfrângerea venind dintr-un univers necunoscut, parcă de nicăieri. Paradisul capătă aspectele unui spațiu desacralizat, descompunerea, fenomenul îmbătrânirii putând fi observat în această lume originară: „Serafimi cu părul nins/ însetează după adevăr, /dar apele din fântâni /refuză gălețile lor”. Cunoașterea transcendentă (simbolizată de apele din fântâni) este refuzată. Se observă o greutate crescândă a materialității, aceasta fiind o avertizare asupra iminentei morți: „arhanghelii se plâng de greutatea aripelor” (oximoron). Plugurile de lemn sugerează încercările rudimentare de cunoaștere, prin brăzdarea ogorului. Cunoașterea însă se refuză, pământul părând a-și fi închis tainele, sau le-a făcut să dispară niciunde, ele nemaiputând fi găsite. Chiar dacă ființele sunt însetate de cunoaștere, de adevăr, apele s-au retras în adâncuri sau au secat pentru Ființă. Metaforă centrală în *Poemele luminii*, lumina primește aici conotații negative, devenind un simbol al extincției universale, anunțate de „porumbelul Sfântului Duh”. Vestind altădată lui Noe viața, acum el trece „printre sori vecini”, stingând „cele din urmă lumini”, speranțe de viață, sugerând Apocalipsa.

Viziunea asupra transcendentului este una tragică, implicând, așadar, boala lumii, prăbușirea ei iminentă. Distrugerea lumii amintește de *Scrisoarea I* a lui M. Eminescu, anunțând un alt ciclu temporal, al unei lumi dispărute (frigul, inexistent pentru îngeri, este semnalul prevestitor). Dezordinea locului altădată mirific nu mai atrage pe nimeni, ceea ce face inutilă lupta și paza. Lumea nu mai are nici o speranță de revitalizare.

În final, apare lamentația poetului, cu valoare generală însă: „vai mie, vai ție, /păianjeni mulți au umplut apa vie”. Dacă până acum lirismul a fost unul obiectiv, susținut de un „fir narativ”, aici, prin prezența pronumelui personal de persoana I se produce o recuperare a vocii lirice.

Spiritualitatea este invadată de materialitate: „păianjeni mulți au umplut apa vie”. Michael Ferber (*Dicționar de simboluri literare*) amintește de poemul *Intenție* a lui Robert Frost, în care păianjenul ar semnifica „intenția întunericului de a îngrozi”. Ei invadează aici Viața, fiind și un simbol posibil al iluziilor care acoperă Adevărul. Apa vie poate simboliza adevărul suprem, viața veșnică, dar și sursa regenerării interioare.

Verbele la prezent: „ține”, „nu se luptă”, „se simte”, „însetează”, „refuză”, „se plâng”, „trece”, „stinge”, „se culcă” sugerează procesul degradării continue. Verbul „au umplut”, la perfect compus, indică un fenomen încheiat, implacabil, anatemizant. Adverbul „odată” și verbele „va seca” și „vor putrezi” la viitor anunță criza ontologică imposibil de oprit.

Moartea Paradisului înseamnă moartea Omului. Universul compensatoriu nemaexistând, omul nu mai poate crede în nimic, nu se mai poate hrăni cu semnele divinului. Metafora „trupul trist” sugerează transformarea definitivă a sacrului în profan. Spaima de neant, de „nimicul”, „marele”, sentimentul pierderii divinului afirmă „ipostaza interogativă a eului”, suferința „provocată de pierderea contactului imediat cu universul” (Ion Pop).

Imaginarul poetic susține plasticizarea ideii poetice de degringoladă, de apocalipsă („cotor de flăcări”, „serafimi cu părul nins”, „arhanghelii se plâng de greutatea aripelor”, „porumbelul... /cu pliscul stinge cele din urmă lumini”, „îngerii goi”).

Textura stilistică a textului este grefată pe o antinomie extinsă, pe mai multe planuri: paradis biblic – „paradis în destrămare”, flăcări – frig, „apă vie” – putreziciune, măreție angelică – goliciune, înălțare – cădere, plin („apele din fântâni”) – gol („va seca”), observându-se gradația descendentă.

Finalul poemului are rol conclusiv, tonalitatea fiind una amară, plină de tristețe.

La nivel prozodic, poezia este alcătuită din 23 de versuri libere (cu metrică variabilă), al căror ritm interior susține ideea generală de decădere. Ingambamentul este forma modernă aleasă de Blaga în prezentarea ideilor pentru o mai clară reliefare a puternicului imagism.

La nivel morfosintactic, se observă repetarea conjuncției adversative dar („Nu se luptă cu nimeni, /dar se simte învins” , „.... însetează după adevăr, /dar apele din fântâni /refuză gălețile lor”) redând stări și fapte contradictorii, susținând *relațiile de opoziție*. Adverbul „pretutindeni”, urmat de enumerația „pe pajiști și pe ogor” transcrie fenomenul generalizării căderii.

Strigătul expresionist atrage atenția asupra ruinării arhitectonicii mitologice a raiului și implicit asupra sensului de a fi. Cântecul poetului nu e născut doar din chemările Ființei, ci și din cele ale Neantului, simbolic prezent și în alte poeme prin „boala” pe care poeții o poartă „în strune”, sporind și negativitatea lumii omului. (S. Manu)

Prezintă particularități moderniste într-o poezie studiată aparținând lui Tudor Arghezi.

✶ Tudor Arghezi – *Flori de mucigai*

Dacă volumul *Cuvinte potrivite* (1927) se deschide cu o poezie programatică, *Testament*, în care Tudor Arghezi urmărea raportul creatorului cu opera sa, înnoirea limbajului poetic și descoperirea surselor inedite ale acestuia, cu „flori de mucigai” poetul își propune nu numai o schimbare tematică, ci, mai ales, o perspectivă poetică nouă.

Apărut în 1931, volumul *Flori de mucigai* explorează periferia orașului, lumea hoților și a declassaților, pe care o privește cu tandrețe și omenie. Noutatea absolută a volumului îl făcea pe George Călinescu să constate: „«Florile de mucigai» sunt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dat cu mirosul de mirosuri” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Tot el observa că cititorul „necultivat artistic” le percepe drept „vulgare”, când, de fapt, întregul volum are o savoare aparte, descoperind o lume familiară lui Rabelais sau lui Fr. Villon, sau autorilor români ca G. M. Zamfirescu, M. R. Paraschivescu și E. Barbu.

Având ca punct de plecare *Flori de mucigai*, criticii l-au comparat pe Arghezi cu Baudelaire, dar Nicolae Balotă arată că, deși poetul francez „a jucat cel mai însemnat rol în formarea liricii noastre”, concepțiile celor doi despre lirică sunt total deosebite. Baudelaire credea că „epurarea poeziei este o condiție esențială în realizarea acelui fluid spiritual” în care el recunoștea „esența liricii”, în timp ce „Arghezi propune poeziei producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o intensificare a liricii” (*Arte poetice ale secolului XX*). De asemenea, „pentru Baudelaire între natură și poezie e o falie; analogiile și corespondențele uneia înformează însă viziunea celeilalte. Arghezi găsește în natură modelul original și sursa unei poetici a fecundității și a unui eros cosmogonic” (op. cit.). Dacă titlul volumului arghezian amintește de

Les fleurs du mal, asemănarea se oprește în acest punct, poetul nostru realizând o operă de o tulburătoare originalitate. *Flori de mucigai* reprezintă un oximoron care arată că valoarea estetică se poate naște și din urât, trivial, periferic, idee pusă în valoare încă din versurile *Testamentului*: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi”. În mod cert, poetul a fost influențat de perioada de detenție la închisoarea Văcărești, unde a descoperit o lume decăzută, pe care însă Dumnezeu n-a părăsit-o: „La patul vecinului meu/ A venit az-noapte Dumnezeu” (*Cântec mut*).

Structurată în două secvențe poetice inegale ca număr de versuri, creația lirică *Flori de mucigai* se deschide cu o atmosferă dezolantă, în care poetul se simte singur, într-un spațiu închis și întunecat: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate...”. Drama eului liric pare să fie singurătatea, izolarea, nu numai de semenii, ci și de Dumnezeu – „cu puterile neajutate”. Taurul, leul și vulturul „Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan” reprezintă, atât în mitologia creștină, cât și în cele precreștine, forțe ale naturii pe care omul le-a dori în slujba sa. Taurul „sugerează ideea de putere și pornire irezistibilă. El evocă pe masculul năvalnic, ca și pe înfricoșătorul Minotaur, paznic al labirintului” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*); simbol al forței creatoare, dar și al unei mari puteri de muncă, el întruchipează senzualitatea. La rândul său, leul „reprezintă încarnarea însăși a Puterii, a Înțelepciunii și a Dreptății”, simbolizând însă, prin orgoliul nemăsurat, pe suveranul „orbit de propria sa putere, de propria sa lumină” (op. cit.); „inimă a zodiacului, el exprimă bucuria de a trăi, ambiția, orgoliul și elevația” (id.). „rege al păsărilor”, vulturul „este atributul lui Zeus/ Jupiter și al lui Hristos” (ibid., vol. III). Aceste forțe i-ar fi oferit poetului toate atributele creatorului de geniu; în lipsa lor el resimte și absența uneltelor obișnuite de scris, motiv pentru care folosește „unghia” în locul condeiului și „păretele” în locul hârtiei.

Versurile „de-acum” sunt „stihuri de groapă”, celebrând un mediu sordid, cu un acut presentiment al morții, „stihuri fără an”, fiindcă noțiunea timpului se pierde în spațiul închis al închisorii; creatorul însă, încrâncenat în demersul lui, concepe stihuri „de sete

de apă/ Și de foame de scrum", ceea ce definește arta ca pe un concept vital, chiar în circumstanțe total neprielnice pentru ființa poetului. Dar sintagma „stihurile de-acum” poate fi receptată și în sensul noutății pe care o aduce volumul, sub toate aspectele: al înnoirii estetice și al tematicii. Arghezi utilizează cuvântul „stihuri” (sinonim arhaic pentru „versuri”) de-abia la mijlocul poeziei, lăsând cititorul să caute complementul direct intuit numai în pronumele personal „le” din primul vers: „Le-am scris”. De fiecare dată, termenul amintit este determinat de un atribut cu sens metaforic; „stihurile de acum”, cele care aduc noutatea absolută, sunt „stihuri fără an”, fie prin pierderea noțiunii temporale, fie prin sperată valoare artistică viitoare. Așa cum s-a văzut, substantivul capătă și alte determinări – „de groapă”, „de sete (de apă)”, „de foame (de scrum)”, toate contribuind, în esență, la o definire metaforică a înnoirii poetice argheziene.

În întregul text, substantivul „unghie” apare de trei ori, de fiecare dată substituindu-se uneltei clasice de scris, condeiul. În acest context, „unghia îngerească” semnifică modul anterior de a crea, când poetul își simțea „puterile” ajutate; dar în noile condiții un întreg sistem de valori se modifică, poezia trebuie înnoită, ea pare să nu mai corespundă acestui moment de îndoială de sine: „Când mi s-a tocit unghia îngerească/ Am lăsat-o să crească/ Și nu a mai crescut/ Sau nu o am mai cunoscut”. Verbul a cunoaște capătă, astfel, înțelesul de a recunoaște, de a avea conștiința operei realizate până la un moment dat, moment marcat de cele două propoziții principale cu care debutează a doua secvență lirică: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară”. Întunericul, umbra, disconfortul nu sunt cauzate numai de detenție, ele trebuie percepute ca un moment de criză în care artistul își caută alte instrumente ale creației și alte valori poetice. Dar arta înseamnă sacrificiu și chin: „Și mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să strângă”. „Actul cosmogonic, al scrisului – afirmă N. Balotă – îl umple de o sacră teroare pe care și-o accentuează conștient, în loc să încerce să o astâmpere” (*Opera lui Tudor Arghezi*). Impasul se cere depășit și autorul chiar trece de momentul de criză, anunțându-și, sintetic, regăsirea: „Și m-am silit să

scriu cu unghiile de la mâna stângă”, altfel spus, artistul găsește noi modalități de exprimare, în deplină concordanță cu temele abordate.

Se poate constata că întreaga creație discutată reprezintă o metaforă a căutării noului în încercarea de a clădi esteticul din urât, vulgar și trivial. „Setea” și „foamea” argheziene sunt, în ultimă instanță, nevoia artistului de a se lupta cu verbul, condiția sine qua non a existenței sale. Meditând asupra poeticului, Arghezi „se confruntă cu o problemă existențială, cu sfera condiției poetului. [...] Poezia este un dar și o condamnare, totodată pentru poet” (N. Balotă, op. cit.).

Consecvent în dorința de a re-crea cuvântul, Arghezi utilizează și în cazul *Florilor de mucigai* o serie de termeni care par lipsiți de poeticitate: „tencuială”, „firidă”, „s-a tocit”, „m-am silit”, iar în topica versurilor uzează de procedee deja cunoscute din primul volum, cum sunt inversiunea și dislocarea.

Recitind poezia, se observă că substantivele „stihuri” (versuri) și „unghie” se repetă în mod firesc, ducând la concluzia că opera realizată cu alte unelte ale scrisului, într-un alt univers, are ca efect estetic crearea unui frumos din urât, adică a acelor *Flori de mucigai*, ceea ce confirmă valoarea programatică a acestei creații. (R.-M. B.)

Prezintă particularități moderniste într-o poezie studiată, aparținând lui Ion Barbu.

Ion Barbu - Din ceas, dedus ...

Înscriindu-se în spațiul literar interbelic alături de Lucian Blaga și Tudor Arghezi, Ion Barbu revalorifică prin creația sa conceptul de „poezie” (acordat stilistic și semantic modernismului, definit ca „expresia culturală a ceea ce, în gândirea științifică, însemnează criza categoriei individualului” – Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*), căci, așa cum aprecia H. Friedrich (*Structura liricii moderne*), „lirica modernă constrânge limbajul la funcția paradoxală de a exprima și de a ascunde sensul în același timp.”

Articolele de poetică ale lui I. Barbu, apreciate pentru „inventivitatea și dialectica paradoxală a ideatiei”, cât și pentru „rafinamentul capacității expresive” (Dinu Pillat, *Ion Barbu*), conturează o structură interioară fascinată de jocul pur al abstracțiilor, al contemplării și al lucidității sinelui, un „suflet mai degrabă religios decât artistic”, care a urmărit să redea în versurile sale „echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: starea de geometrie și, deasupra ei, extaza.”

Prin aceste articole, I. Barbu se delimitează de contemporani (*Poetica domnului Arghezi, Poezie leneșă, Cuvânt către poeți*), recuzând poezia „banalului reabilitat”, deoarece „versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru (...), o pură direcție, un semn al minții.”

În alte texte autoreferențiale, I. Barbu își exprimă viziunea artistică în sensul raportării – prin sincronie și diacronie – la o sumă de valori literare (*Legenda și somnul în poezia lui Blaga, Rimbaud, Jean Moréas*); poetul care înțelege prin poezie, „ca și în geometrie”, „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență” meditează asupra legăturii matematică-poezie (*Sub constelația numerelor, Geometrie incendiată*), legătură surprinsă și

de către P. Valéry (*Poezii. Dialoguri. Poetică și stilistică*): „Orice dispozitiv poetic se sprijină pe un fapt de matematică învăluit.”

Astfel, pentru I. Barbu, poezia este „autonomă”, prin „voința poetului de a o sustrage accidentului”, prin „specialitatea universului ei”, deoarece aceasta este „o atitudine de vis și extaz”.

S-au încercat mai multe clasificări pe etape ale operei poetice barbiene, formate din placheta *După melci* (1921) și volumul *Joc secund* (1930) – alcătuit, după o riguroasă selecție, din ciclurile *Joc secund*, *Uvedenrode*, *Isarlâk*, completate de poeziile apărute în periodice. Clasificarea pe care o propune Felix Aderca (și pe care poetul însuși o comentează în interviul din 1927) înscrie patru momente ale devenirii lirice barbiene: „parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist”.

În studiul din 1935 – *Introducere în poezia lui Ion Barbu* – T. Vianu distinge trei cicluri („paranasian, baladic și oriental, ermetic”), împărțire devenită clasică. M. Papahagi (*Dicționarul scriitorilor români*), apreciază aceste trepte lirice barbiene drept „diagrama trecerii de la romantism la poezia modernă”.

Etapa parnasiană, a poeziilor de început, din perioada căutărilor literare, cuprinde versurile publicate între 1919 și 1921 în revista *Sburătorul* (*Elan*, *Lava*, *Munții*, *Panteism*, *Dionisiacă*, *Umanizare*), creații ce mărturisesc, din punct de vedere formal, influența lui Hérédia sau a lui Leconte de Lisle, în vreme ce, ideatic, suflul este unul nietzscheean, al trăirii frenetice, al dezmărginirii eului, simboluri transferate elementelor naturii. E Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*) definea inspirat aceste creații drept „versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvânt, o muzică împietrită.”

În sensul unei permanente (auto)decantări lirice, Barbu și-a caracterizat ulterior poeziile din etapa parnasiană drept „simple exerciții de digitație”, premergătoare timbrului poetic autentic de mai târziu.

A doua „vârstă” a lirismului barbian include majoritatea poemelor publicate în revistele *Viața românească* și *Contemporanul* (*După melci*, *Riga Crypto* și *laponia Enigel*, *Domnișoara Hus*,

Isarlâk), având un substrat folcloric și pitoresc, surprins într-o structură descriptivă și narativă.

Ciclul ermetic cuprinde ultima perioadă de creație, aflată sub semnul încifrării semnificațiilor, deoarece „poezia se intelectualizează” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), lirismul se sublimează într-o poezie „de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate.” (E. Lovinescu, op. cit.)

Acest tip de poezie, „fête de l’Intellect” (în sensul lui P. Valéry), reclamă un lector activ, în al cărui orizont cultural creația dobândește noi valențe, pentru că „opera e fără îndoială ambiguă tocmai în măsura în care e considerată poetică. Această ambiguitate își are lăcașul însă în cititor și provine din faptul că lectura sau interpretarea se desfășoară în timp și se aplică succesiv elementelor unei totalități.” (P. Zumthor, *Poetică și stilistică*)

Tematica poeziilor aparținând etapei ermetice este foarte diversă: reflecții asupra actului creator (*Din ceas, dedus ...*, *Timbru, Grup*), sacralitatea (*Lemn sfânt*), creația (*Oul dogmatic*), cunoașterea (*Mod, Ritmuri pentru nunțile necesare* – în care sunt identificate trei căi de cunoaștere: erosul – sub semnul lui Venus, rațiunea, avându-l drept simbol pe Mercur și contemplația poetică, sub semnul Soarelui).

Așadar, reprezentativ pentru modernitatea viziunii poetice barbiene este și textul *Din ceas, dedus ...*, care, în caietul manuscris *Ocean*, poartă titlul *Stil*. Poezia deschide volumul *Joc secund* (prefațat ideatic de cuvintele lui Mallarmé: „... ne fût – ce que pour vous en donner l’idée”/ „... n-ar fi decât pentru a vă da ideea”), care „a adus în poezia română un sunet nemaiauzit până atunci, un limbaj și o metodă lirică absolut noi, de o decantare fără precedent.” (Al. Paleologu, *Spiritul și litera*)

Structura compozițională a discursului liric este reprezentată de două catrene, individualizate prozodic prin rimă încrucișată, ritm iambic, măsura versurilor fiind de 13-14 silabe. De la început atrage atenția condensarea mesajului artistic, realizat ca o însumare de metafore structurale poeticii barbiene. De altfel, această concizie a stilului (care, la rândul ei, determină încărcătura simbolică

a textelor) este un loc comun în critica literară, T. Vianu (op. cit.) considerând că „nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte.”

Titlul, reluat în primul vers, sugerează prin metafora „ceasului” (cu rezonanțe blagiene, amintind de acel „ceasornic” ce „măsoară destrămarea”, reiterând efemeritatea umanului) imaginea creației care neagă temporalitatea, demnitatea artei abstrăgându-se contingentului.

Poezia, concentrare a profunzimilor eului creator (sugestie conferită de substantivul „adâncul”), devine, astfel, o înălțare a ființei, o formă de ascensiune spirituală (semnificativă în acest sens fiind metafora „calmă creastă”, ce implică, prin intermediul epitetului adjectival „calmă”, ideea seninătății apolinice a creației).

Versul al doilea din primul catren își ordonează sugestiile în jurul mitului oglinzii, definitoriu pentru estetica barbiană (având în vedere temele specifice pe care T. Vianu le-a identificat drept constante ale etapei ermetice: „spiritualismul” – *Ritmuri pentru nunțile necesare*, „treptele viziunii” – *Timbru*, „poezia ca joc de limbaj” – *Uvedenrode*, „mitul oglinzii” – *Din ceas, dedus ...*). Apare, astfel, imaginea platoniciană a artei, devenite oglindire a contingentului în forma superioară a Ideii („Intrată prin oglindă în mântuit azur ...”), transgresând materialitatea lumii, purificând-o sub semnul înțelegerii poetice.

Poezia devine o reflectare a lumii, act de (auto)cunoaștere, oglindire spiritualizată a cosmosului în conștiință, depășirea concretului („Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur.”) Creația este „un joc secund, mai pur”, sugestia epitetelor adjectivale fiind aceea a reflectării realului în actul demiurgic, dar și purificarea sub incidența viziunii poetice.

O atenție specială o comportă metafora jocului (definitoriu pentru planul uman – „homo ludens” în sensul lui J. Huizinga). Alegoria poezie-joc, implicând re-crearea lumii prin prisma sensibilității individuale, transgresarea limitelor, „o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință poetică”, desfășurată „în acea superioară zonă a esențelor ideale” (T. Vianu, op. cit.), se regăsește și în poetica lui P. Valéry.

Sub semnul aceleiași platoniciene oglindiri, reflectând într-un „joc secund” realitatea, actul poetic, „nadir latent”, este un alt pol al cunoașterii, opus zenitului (din planul contingent): „Dacă lumea experienței se înalță în piramidă până la zenit, răsfrângerea acesteia alcătuiește nadirul ei.” (T. Vianu, op. cit.)

Poezia nu doar „răstoarnă” alcătuirea lumii, supunând-o legilor contrare ale lirei, ci și sublimează realul, reface pulsațiile descentrate ale universului, regăsind armonia originală („Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi”). Epitetul „invers” poate fi „tradus” adjectival (potențând mitul oglinzii, simbolul creației ca reflectare a realului), dar și adverbial (arta devenind o formă de reintegrare a sinelui în cosmos).

Matricea creației este, astfel, mitul orfic („cântec istovește”), metamorfozând prin decantare semnificativă existența, sub semnul absolutului spiritual.

Arta poetică barbiană se încheie cu imaginea creației ce oglindește transfigurând realul într-un cântec „ascuns” al ființei („... cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi”).

Poezia *Din ceas, dedus* ... concentrează atributele modernismului barbian, care, după cum autorul însuși mărturisea, „nu se referă decât la un aspect secundar al recentului proces de limpezire și concentrare realizat de poezie: recâștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe.” Aceasta se individualizează prin condensare ideatică, intelectualizarea viziunii sub semnul metapoeziei, densitate simbolică.

Pompiliu Constantinescu (*Scrieri*) constată că evoluția liricii noastre a cunoscut „un lirism de notație”, altul „muzical”, unul „imaginat”, lirismul lui Barbu situându-se „la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral”, sub semnul Ideii care re-conferă lumii armonia structurii inițiale („Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gândire!”). (M.I.)

Ilustrează conceptul operațional de tradiționalism, prin referire la un text liric studiat.

I. Pillat - Aci sosi pe vremuri

Opera poetică a lui Ion Pillat, cel pentru care creația artistică însumează „arta cuvintelor, tehnica versului și taina vieții, legate organic laolaltă, cam în același fel cu dezvoltarea firească a unei plante”, cunoaște mai multe etape care contribuie la rafinarea profilului estetic al acesteia.

O primă etapă, cea parnasian-simbolistă, definită de Pillat însuși drept perioada începuturilor, „de transplantare livrescă și aport străin” (în sensul unor subtile „contaminări” artistice – Henri Regnier, Leconte de Lisle, Verlaine, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Jammes, Samain), individualizându-se prin cultul formei și rafinamentul expresiei, cuprinde volumele *Visări păgâne*, *Eternități de-o clipă* și *Amăgiri*. De altfel, autorul mărturisește căutarea unui spațiu poetic ce poate „colora cadrul rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii”.

Volumul *Grădina dintre ziduri* anunță cea de-a doua dimensiune a creației poetice, cea tradiționalistă, Pillat admitând că întreaga lui poezie „poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne același, la presimțirea timpului care fuge mereu”, astfel încât „jocul acestor două coordonate dă valoare personală unei atari poezii”.

Ilustrative pentru această etapă sunt volumele *Pe Argeș în sus* (deschis simbolic de *ars poetica Ctitorii*: „Las altora tot globul terestru ca o minge,/ Eu am rămas în paza pridvorului străbun ...”), *Satul meu* și *Biserica de altădată* – „este poezia pământului natal, a rădăcinilor ancestrale de care nu se poate rupe un suflet.” (Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*). Se realizează discret o întoarcere într-un timp cu aură mitică, în paradisul pierdut al copilăriei (drept pentru care substratul elegiac al versurilor angajează un registru afectiv variat, nota dominantă fiind nostalgia, regretul horatian în contemplarea

existenței umane supuse temporalității). Peisajele conturate nu sunt simple acte descriptive, ci devin pretext pentru introspecție și meditație, deoarece evocările sunt „însuflețite prin amintirea copilăriei și colorate prin părerea de rău a trecutului”, fiind străbătute de „o nostalgie după timpurile de odinioară, de un sentiment de dezrădăcinare și o dorință de reîntoarcere la natura și la locul de baștină.” (Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*). Viziunea idilică a naturii, seninătatea apolinică a contemplării acesteia (atitudini lirice regăsite și în pastelurile lui Alecsandri) sunt străbătute de un sentiment elegiac, Ion Pillat fiind „un pictor al atmosferei și al luminii” (Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*).

Vârsta seninătății clasice este anunțată de volumul *Limpezimi* și confirmată artistic de volume ca *Scutul Minervei*, *Țărm pierdută*, *Caietul verde*, *Umbra timpului*, *Balcic* sau *Poeme într-un vers*.

Aci sosi pe vremuri este un text reprezentativ pentru volumul din 1923, *Pe Argeș în sus* (cuprinzând ciclurile *Florica*, *Trecutul viu* și *Bătrânii*), în care „poetul își cântă locuința rurală ca Francis Jammes și evocă trecutul elegant ca Samain” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Poezia, apreciată de G. Călinescu drept o „grațioasă, mișcătoare și indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii și în același timp simbolizare a uniformității”, este alcătuită din 19 distihuri, cu măsura de 13 silabe, rimă împerecheată și ritm iambic, încheindu-se sub semnul unui monovers.

Tematic, creația aduce în prim-planul semnificațiilor, așa cum o sugerează și titlul, o meditație asupra succesiunii generațiilor în refacerea sensului devenirii umane și, implicit, contemplarea existenței aflate sub incidența temporalității.

Primele versuri conturează, sub semnul metaforei „casa amintirii”, un cadru situat la granița dintre temporal (sugestie conferită de metafora „păienjenilor” care „zăbreleşte și poartă și zăvor”, rezonând discret în planul naturii antropomorfizate – „îmbătrânirea plopilor”) și atemporal, pentru că discursul liric, organizat conform paralelismului simbolic și simetriei, va ilustra paradoxul

condiției umane: unicitatea ei din perspectiva trăirii plenare a clipei, dar și repetabilitatea destinului racordat la succesiunea cosmică a existențelor.

Idila bunicilor la vârsta adolescenței surprinde delicat, într-o atmosferă romantică gesturi aproape ritualice, într-un peisaj impregnat de emoția celor doi îndrăgostiți („Nerăbdător bunicul pândise de la scară/Berlina legănată prin lanuri de secară ...”; „Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac/Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.”).

Subtil, este inserat motivul trecerii ireversibile a timpului, concentrat în versul-refren „De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat”, coexistența celor două experiențe fundamentale ale umanului constituind pretext meditativ și pentru Blaga sau Eminescu.

Scindarea condiției umane între înălțare prin sentiment, transgresarea limitelor crono-spațiale („Dar ei în clipa asta simțeau c-o să rămână”) și destrămarea tragică sub semnul timpului („De mult e mort bunicul, bunica e bătrână ...”) prefățează, în dimensiunea interioară a semnificațiilor poeziei, un pasaj meditativ privind timpul („Ce straniu lucru vremea!”), respectiv impactul său asupra existenței umane („Te vezi aievea numai în ștersele portrete./ Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta/Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita”).

Versul „Ca ieri sosi bunica ... și vii acuma tu” anunță acea delicată pendulare „atunci” – „acum”, „ieri” – „azi”, „el” – „eu”, „bunica” – „tu”, următoarea secvență lirică schițând ecourile unei alte idile, proiectate în freamătul unui peisaj rămas parcă neschimbat („lanul de secară”, „câmpul lac întins sub lună”), reiterând tristețea condiției umane, ea singură supusă destrămării.

Dacă bunicul își fermeca iubita cu ochi „de peruzea” recitându-i versuri din romanticii vremii sale, tânărul îi spune fetei cu ochi „de ametist” *Balada lunei* de Horia Furtună și versuri din simbolistul Francis Jammes (astfel, lectura ca palimpsest a poeziei lui Pillat reface înseși etapele individualizării estetice a profilului creației lirice, de la romantism la simbolism).

Tudor Vianu (op. cit.) apreciază că „întâmpinarea logodnicei în generația trecută a bunicilor se reface astăzi ca situație. Chiar dacă berlina de altădată este înlocuită cu trenul și în locul romanticului din trecut apare simbolistul de astăzi, sufletul oamenilor și drumul lor de viață rămân aceleași. Clopotul de nuntă sau de moarte care a sunat bunicilor este auzit și de perechea de astăzi, dar peste melancolia prevestirii lui se ridică fericirea de a te ști durabil prin acea înrădăcinare în viață care permite refacerea aceluiași destin în cadre mereu schimbate.”

Așadar, finalul poeziei reia motivul clopotului „de nuntă sau de moarte”, ce reamintește trist condiția omului, care, prin trăirea plenară a clipei aneantizează temporalul, fiind, însă, la rândul lui, anulat de același timp. Prezența punctelor de suspensie amplifică accentele nostalgice ale versurilor, resortul lor meditativ.

Nicolae Manolescu (*Despre poezie*) consideră că această creație, „plină de subtilitate muzicală, are mișcarea unei clepsidre: timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoților, care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate.”

Aci sosi pe vremuri rămâne, astfel, un punct de referință în lirica lui Ion Pillat, evocarea trecutului mitizat, proiectat într-un spațiu idilic și meditația asupra trecerii ireversibile a timpului fiind elemente de recuzită tradiționalistă, redefinite prin prisma originalității autorului. (M.I.)

Ilustrează caracteristicile limbajului poetic (expresivitate, ambiguitate, sugestie), cu exemple aparținând neomodernismului.

Nichita Stănescu - În dulcele stil clasic

Nichita Stănescu și-a individualizat pregnant modul de a gândi lirica, înnoind sau revigorând direcțiile de meditație asupra artei și asupra limbii. El realizează o poetică a existenței și a cunoașterii, încercând să redefinească poezia. Scrierile sale evoluează de la volumele de debut (*Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor*) spre cele ale maturității (*11 elegii*) și emoțiile în imagini alegorice ce alcătuiesc o „metaforă totală”.

Poezia *În dulcele stil clasic* face parte din volumul cu același titlu, volum în care se poate observa o revenire la sentimentalism, dar și o criză existențială în ceea ce privește raportarea la eternul feminin.

Titlul poemului sugerează orientarea creatorului spre lirica tradițională, prin organizarea versurilor în catrene, cu măsura regulată (de șapte și opt silabe), cu rimă armonioasă (fie că este încrucișată, îmbrățișată sau monorimă) și ritm trohaic. Ideea poetică nu este însă exprimată clar, limbajul devenind *sugestie*, lăsând receptorului posibilitatea interpretărilor multiple.

Tema poeziei pare să fie iubirea, creația putând fi interpretată însă, cum au considerat numeroși exegeți și ca o ars poetica (Ștefania Mincu). Poezia e „o piesă lirică galantă-sinteză între elegantul stil trubaduresc și lamentațiile amoroase din timpul lui Ienăchiță Văcărescu- supusă de Nichita Stănescu unui tratament de regenerare-caricaturizare.” (Alexandru Ștefănescu)

Dacă în *Leoaică tânără, iubirea* (vol. *O viziune a sentimentelor*), erosul era un prilej de comunicare a neliniștii, tulburării ființei care depășea limitele spațiale și temporale, confesându-se direct, plin de beatitudine, anulându-și la un moment dat materialitatea, existența lui devenind plutire, în poemul de față, iubirea nu mai este energie reordonatoare de lume, ci o galanterie a lumii.

Se remarcă o relație insolită a poetului cu ființa iubită, ea apărând magic, ca în mitul Galateei: „Dintr-un bolovan coboară/ pasul tău de domnișoară”. Simbolul pietrei îl apropie pe Nichita Stănescu de observațiile lui Roger Caillois, acesta considerând că tot ceea ce este în aparență mort, fix în natură, se poate trezi prin spiritul zeilor mărunți sau al magilor, pentru că lemnul, piatra, pământul pot lua formă și viață, cu o durată mai mică sau mai mare de existență. Eul liric stănescian pare imobil, asumându-și rolul de spectator pasiv în acest spațiu mineralizat. Pasul substituie, prin metonimie, ființa, iubita, iubirea posibilă, care parcă se naște din temporalitatea naturii sau chiar a eului.

Motivul *panta rhei* armonizează cu motivul *fortuna labilis*, sugerat prin simbolul „frunza”: „Dintr-o frunză verde, pală/ pasul tău de domnișoară, poetul meditănd asupra trecerii timpului. Oximoronul „frunză verde, pală” (epitet dublu) pune în evidență curgerea ireversibilă a vremii. Frunza este un simbol al vieții, dar și al morții, prin durata ei efemeră, reprezentându-l pe zeul Ianus, cel cu două fețe, simbol al începutului și al sfârșitului. Înserarea trimite spre romantism, sugerând misterul creației. Modificarea culorii poate semnifica trecerea, schimbarea, efemeritatea dragostei. Versul „Pasul tău de domnișoară” este realizat de patru ori ca un leitmotiv, sugerând ritmul vieții, trecerea, curgerea, timpul. Apelativul „domnișoară”, ceremonios, adresat parcă ritualic, amintește de vremurile vechi. Preferința poetului merge spre auditiv, spre sonorități stranii. Consoanele surde alternează cu cele sonore: „Dintr-o înserare-n seară/ pasul tău de domnișoară”. Ea, femeia iubită, pare a fi jumătate realitate (materială), jumătate vis (ireală). Pasul ei a fost zărit fulgurent, poetul încercând, prin repetiție, prelungirea lui în veșnicie: „O secundă, o secundă/ eu l-am fost zărit în undă”. Eul liric este străfulgerat ca de o viziune prin senzații, imagini. Culoarea incertă („El avea roșcată fundă”) îl seduce pe privitor total, evenimentul trezind trăiri estetice („inima încet mi-afundă”). Cel care are șansa unei astfel de viziuni (revelații) este „blestemat”, dar și „semizeu”; percepția este dureroasă, dar și plăcută în același timp (amintind, în acest sens, de *Oda în metru antic* a lui Eminescu).

Sentimentul este de întreagă copleșire, iar eul pare a nu putea riposta, a se abandona în cele din urmă dorinței de a o păstra („Mai rămâi...”).

Intervin tăcerea, așteptarea, împietrirea lăuntrică, suferința, abandonarea lumii din jur („Stau întins și lung și zic/ Domnișoară, mai nimic.../ Pasul trece eu rămân.”) Ultimul vers ilustrează motivul *fugit irreparabile tempus*. Lucrurile din jur nu mai au deplina strălucire, soarele „pitic”, „aurit” și „mozaic” transmițând o suferință a lumii, o părăsire a timpului sacru.

Poetul pare a rămâne închis într-o lume interioară, protectoare, atemporală, în ciuda timpului trecător.

Atitudinea lui este una contemplativă, iubirea este viziune, imagine și nu trăire intensă ca în poezia clasică pe care o mimează.

Prin refren și paralelism sintactic Stănescu parodiază romanța, el încercând să persifleze stiluri ale poeziei tradiționale.

Interpretată ca artă poetică, această creație trimite spre ideea că sursele de inspirație sunt inepuizabile: mineral (bolovan), vegetal (frunză), animal (pasăre) sau în universul cosmic („înserare-n seară”). Ambiguitatea specifică poeticului ar fi sugerată de „glasul straniu, amar al poeziei, damnat și sublim totodată” (Ștefania Mincu), efortul de a „prinde” inefabilul poetic conducând în același timp și spre victorie și spre eșec. Inefabilul nu poate decât să fie intuit și nu definit, „prins”, păstrat asemenea unui obiect, lucru material. În fața acestei situații, poetul se simte copleșit („inima încet mi-afundă”), rămânând însă străfulgerat de miracolul atingerii harului, așa cum o afirmă în nenumărate rânduri: „Nu erau atâtea trupuri/ cu câți ochi eu te vedeam/ pe tine, tu, frumoasa mea//....// Nu erau atâtea muguri/ nici atâtea toamne nu erau/ ca să te acopăr eu, pe tine/tu, frumoasa mea/ tu, frumoasa mea/ tu, frumoasa mea idee negândită...” (S. M.)

Comentează elemente de limbaj și de expresivitate, dintr-un text poetic neomodernist, aparținând lui Nichita Stănescu.

Nichita Stănescu - Leoaică tânără, iubirea

Ruptura de tradiție și susținerea unor principii de creație artistică sunt obiectivele modernismului, preluate și de scriitorii neomoderniști în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În timp ce un poet neomodernist precum Marin Sorescu este autorul unei poezii bazate pe ironie și spirit ludic, iar o poetă ca Ana Blandiana – adepta unui lirism cerebral, la Nichita Stănescu neomodernismul se concretizează într-o poezie a „necuvintelor”. Nichita Stănescu acordă cuvântului poetic însușirea unei substanțe plasmatică capabile să ia cele mai neașteptate forme. Spre deosebire de avangardiștii rebeli (care căutau „noul” ca expresie a spontaneității creatoare și a absolutei libertăți spirituale, dar fără a se interesa de rezultatul estetic), Stănescu modelează cuvântul ce pulsează vital în procesul „genetic” al poemului, însă, finalitatea este capodopera. N. Stănescu eliberează, prin limbajul său neomodernist, o multitudine de „creații” lingvistice drept consecință a unei maniere ludice și, totodată, ingenioase de „manipulare” a resurselor limbii; poetul neomodernist practică acea „poésie pure”, caracterizată prin magia sonorității cuvântului devenit astfel „necuvânt” într-o lirică ce va renunța treptat [...] la ordinea obiectivă, logică și chiar gramaticală” (Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*).

Atât prin volumele de versuri (*Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor, Alfa, necuvintele, Epica Magna* etc.), cât și prin cele de eseuri (*Cartea de recitare, Respirării, Antimetafizica*), Nichita Stănescu nu este doar un simplu reprezentant al poeziei neomoderniste, ci o conștiință artistică superioară ce regândește întreaga poeticitate, însemnând și o nouă viziune asupra lumii, dar și o concepție originală asupra cuvântului. Contestată de o parte a criticii vremii din cauza limbajului „șocant”, „abstract” și „ermetic”, poezia lui Stănescu a fost repede percepută ca o „reformulare a lirismului” (Marin Mincu). Poetul descoperă un nou teritoriu pentru

poezie, un „spațiu pur” care dezvăluie mai degrabă, o „metapoezie” (Marin Mincu), vizând „posibilitatea marii poezii care nu mai folosește nici unul dintre mijloacele poeziei. Versuri situate deasupra metaforei, ignorând orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvânt din viitor” (N. Stănescu, *Cartea de recitare*). Nichita Stănescu se dezice de cuvântul alterat de uzitare, căutând *necuvântul*, adică acel cuvânt investit cu atributele sacralui și ale libertății pure și originare. Din acest motiv existența lui ca poet exprimă necesitatea sa de a crea, de a re-inventa cuvântul primordial, astfel încât Poezia devine „ritualul care sacralizează punerea în cuvânt a unui mesaj” (Daniel Dimitriu, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*).

Având în vedere acest adevăr al lirismului stănescian, orice poezie a sa poate fi privită ca un omagiu adus cuvântului divin a cărui esență sacră este relevată prin actul poetic. Prin urmare, fiecare dintre creațiile sale poetice dobândește, conotativ, statut de *ars poetica*, întrucât este o odă închinată logos-ului. Aparținând volumului *O viziune a sentimentelor* (1964), poezia *Leoaică tânără, iubirea* este un „psalm” al dragostei, în care asocierea ceremonialului iubirii cu actul verbal pune în lumină relația fundamentală din opera stănesciană Eros-Logos. Silogismul creației stănesciene s-ar rezuma astfel: dacă tema esențială a operei sale o reprezintă Iubirea, cântată prin Cuvânt (Logos), atunci Iubirea este un sinonim al Poeziei; cuvintele devin expresie a sentimentelor, iar discursul poetic se metamorfozează într-un ceremonial erotic. Efectul este comun: atât Arta, cât și Iubirea (la Nichita Stănescu – indisolubile) declanșează katharsis-ul, elevația spirituală, propensiune spre celest. Această metamorfoză lăuntrică este descrisă și în poezia *Leoaică tânără, iubirea*, unde relația Logos-Eros este menținută implicit.

Ca element neomodernist ținând de semantica interioară a poeziilor sale, se remarcă identificarea adolescenței cu „vârsta de aur” pentru că atunci descoperă poetul „vârsta de aur” a cuvântului, prin irumperea iubirii în existența sa. Spre deosebire de întreaga literatură a antecesorilor, copilăria (odinioară paradis) la Nichita Stănescu apare demitizantă, e un Infern (Corin Braga), e o apocalipsă (Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu – Între poiesis și poein*), întrucât

echivalează cu amintirea ororilor războiului. În consecință, copilăriei sinistre îi urmează adolescență paradisiacă, deoarece este vârsta iubirii dintâi, este „edenul în care *unul* începe a se îndrăgosti de năluca celuilalt.” (Daniel Dimitriu, op. cit.). Volumul din care face parte poezia *Leoaică tânără, iubirea* situează în prim-plan starea erotică a poeziei” (Daniel Dimitriu, id.): poetul vede lumea prin eros și, totodată, vede lumea limbajului prin eros. Ca atare, cele două noțiuni, eros și logos, rămân conjugate: verbul poetic, cuvântul, este materia și organul senzorial („ochi”, „auz”), iar poezia este simțire, este elogiul sentimentului erotic.

Dimensiunea neomodernistă a creației sale se reflectă și în viziunea originală asupra iubirii: exegeza literară a notat faptul că Nichita Stănescu este autorul unui „eros nemelancolizat”, fiind primul poet al „sentimentului lucid” al iubirii (Ștefania Mincu). La Nichita Stănescu, dragostea (abstracțiune) este corporalizată (concret), întrupându-se în figura „leoaicei tinere”, opoziție metaforică antepusă într-o comparație implicită, în titlul poeziei. Transferul semantic urmărit de poet prin introducerea felinei în reprezentarea dragostei are în vedere atributele intrinseci ale acesteia: sălbăticie, instinctualitate, dar și frumusețe, libertate. Verbele dure care definesc intruziunea leoaicei în existența solitară a eului poetic („mi-a sărit în față”, „mă pândise-n încordare”, „colții albi mi i-a înfipt în față”, „m-a mușcat”) subliniază întâlnirea surprinzătoare cu iubirea: poetul nu cunoscuse sentimentul care îl invadează agresiv și irezistibil. În pofida diferenței de limbaj, viziunea este similară celei exprimate în trecut de Eminescu, în *Odă (în metru antic)*: „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată/ Pururi tânăr înveșmântat în manta-mi/ Ochii mei nălțam visători/ La steaua singurătății.// Când deodată răsăriși în cale-mi/ Suferință tu, dureros de dulce [...]”.

Naivitatea infantilă și solitudinea sunt anihilate, la ambii poeți, de pătrunderea violentă și bruscă („deodată” – Eminescu, „azi” – Stănescu) a dragostei care le inundă ființa. E, în cazul amândurora, o clipă de excepție, un moment perturbator care inaugurează o nouă ordine spațio-temporală, „făcând posibilă ipostazierea cvasi-demiurgică a Eului” (Ion Pop).

Întâlnirea cu iubirea-leoaică este descrisă secvențial de către poet, conform unui scenariu epic: dacă în prima secvență verbele sunt folosite la timpul perfect-compus, ilustrându-se astfel caracterul irevocabil al confruntării cu iubirea devoratoare, ulterior, regimul verbal menține perfectul simplu („se făcu”, „țâșni”, „o-ntâlni”) și prezentul („alunecă”, „trece”) care subliniază transfigurarea eului poetic sub impactul devastator al iubirii. Inocența sufletească a poetului este agresată de ferocitatea leoaicei, deci, de agresiunea iubirii care lasă răni vizibile („colții” înfiți în față”, „mușcătura” în carnea feței) care poartă, în sine, și conotația unui stigmat evident pentru toți. În realitate, ca și la Eminescu, rana este interioară: e sufletul tulburat de iubire, de suferința „dureros de dulce” a voluptății erotice.

Cu toate acestea, forța acaparatoare a erosului poartă imense capacități de transfigurare, propulsând ființa către o imponderabilă stare de grație. Strofa a doua, concretizată într-o secvență poetică distinctă, consemnează această metamorfoză: eul poetic, prin iubire, trece într-o altă dimensiune („Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc de-a dura.”). Trăind elevația spirituală a iubirii, eul liric dobândește statutul unui *centrum mundi*, iar propria sa metamorfoză declanșează metamorfoza cosmică. Dacă poetul simte tentația ascensiunii, iar unicul sens este acum purificarea, eliberarea interioară, atunci expansiunea eului are imediate consecințe asupra exteriorului. Geometria circulară (simbolizată prin imaginea cercului, a locuțiunii populare „de-a dura” și a comparației „ca o strângere de ape”) sugerează ideea de desăvârșire a ființei prin iubire. Elevarea spirituală, abandonul imanentului și transcendența sunt subliniate prin intermediul simțurilor exacerbate: sugestia vizuală se întâlnește cu sugestia auditivă într-o sinestezie tipic simbolistă, traducând ascensiunea eului spre absolut, calea iluminării reprezentând-o iubirea („Și privirea-n sus țâșni,/ curcubeu tăiat în două,/ și auzul o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii.”). Simbolul curcubeului, asociat cu acela al apei, evidențiază capacitatea de renaștere prin iubire a ființei, care accede către grădina paradisiacă (în mitologia românească apare imaginea curcubeului drept drum către Eden). Situat acum în plan transcendent, eul liric trăiește plenar

și fericit sentimentul iubirii care îi copleșește sufletul, cântecul ciocârliei celebrând metamorfoza. În manieră neomodernistă, Nichita Stănescu respectă, de fapt, tradiția mării poezii de dragoste: cosmicizarea iubirii prilejuiește poetului meditația asupra universului, a naturii și a divinității la care omul se raportează.

A treia secvență poetică echivalează cu o eminesciană constatare a metamorfozei ființei, descrise ca exterioritate, dar sugerând preschimbarea lăuntrică: „Mi-am dus mâna la sprânceană/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe”. Aparținând sferei oculare, „sprânceană” simbolizează cunoașterea, pe când „tâmplă” poartă conotația gândirii, iar „bărbie” – pe cea a rostirii. Mâna care nu mai recunoaște vechiul „eu” sugerează transformarea totală a celui care invadat de forța copleșitoare a iubirii, nu-și mai regăsește sinele anterior. Este, din nou, Nichita Stănescu un Eminescu modern invocând mitica pasăre Phoenix, în consecință starea sufletească netulburată încă de irumperea iubirii. Deosebirea, însă, între cele două prezențe ale leoaicei (în incipitul și în finalul poeziei) este evidentă. Dacă inițial întâlnirea cu leoaica-iubire este bruscă și agresivă, acum mișcările felinei sunt „vicleane” și senzuale: odată cunoscut sentimentul iubirii, acesta începe să se insinueze treptat și voluptuos în sufletul poetului care, fremătător așteaptă o nouă întâlnire. Metafora „deșertului în strălucire” sugerează incandescența sufletului avid de iubirea care aureolează ființa. Prezentul etern al verbelor („alunecă”, „trece”), coroborat cu locuțiunile adverbiale („în neștire” și reiterata „încă o vreme”) induc ideea particularizării iubirii, după care sufletul, de-acum etern îndrăgostit, va alerga. Incipitul și finalul poeziei sunt doar aparent simetrice, prin reluarea metaforei leoaicei: dacă inițial leoaica (iubirea) îl vânează pe poet, acum situația s-a inversat: poetul „pândește în încordare” iubirea, devenită joc viclean, dar seducător.

Prin urmare, erosul, în poezia lui Nichita Stănescu, este un derivat al dorinței de a (se) cunoaște, iar corporalizarea sentimentului demonstrează că între trup și gând există o continuitate materializată în cuvântul scris. Iubirea înseamnă corporalizare a tot ce există; corp este însuși cuvântul care se naște în versuri la fel de spontan. De altfel, Nichita Stănescu alcătuiește această pereche semantică

iubirea-leoaică și cuvântul-„leu alergând” (în *Poveste sentimentală*, același volum). Mesajul poetului constă în faptul că prin cuvânt se celebrează sentimentul, astfel încât Poezia, ca act verbal, devine sinonimă iubirii, ca act erotic. Atât Poezia, cât și Erosul converg ca finalitate: metamorfoza ființei care se eliberează de opac și material (Ion Pop), iar mișcarea devine zbor, înălțare. Catalizatorul transfigurării este emoția, inițial resimțită ca șoc, apoi ca disipare a sinelui în forme evanescente care contopesc spiritul cu absolutul divin.

Neomodernismul ideatic al poeziei stănesciene se afirmă și la nivel prozodic: strofele au număr inegal de versuri (sextină, octet și decimă), unde guvernează tehnica ingabamentului. Rima variază, între împerecheată și încrucișată, alternând cu versul liber, iar combinațiile ritmice (dactil, peon și amfibrah) conferă o euforie particulară poeziei. (S. Marian)

Ilustrează conceptul operațional *artă poetică*, prin referire la o creație lirică studiată, aparținând unui autor canonic.

Tudor Arghezi - Testament

Asemenea oricărui mare creator, Arghezi nu poate fi încadrat în tiparele incomode ale vreunui curent literar, fiindcă întreaga sa operă, elaborată în câteva decenii, abordează cele mai diverse teme și cele mai diferite specii lirice. Poetul pare să fie în competiție numai cu el însuși, căutând înțelesuri noi cuvintelor, descoperind o sintaxă poetică originală, jucându-se, în sensul cel mai înalt, și meșteșugind o poezie care avea să-l ridice în ochii lui Șerban Cioculescu la statutul de „titan al verbului” (*Introducere în opera lui T. Arghezi*).

Poetul care a scris atâtea volume de versuri a avut trufia sau modestia de a se simți mereu un începător: „De altfel, mă socotesc drept ceea ce și sunt: un începător întârziat și un perpetuu debutant” (*Ars poetica*). Statutul pe care și-l asumă înseamnă „păstrarea vârstei, biologic ireversibilă, a copilăriei, și, de aici, curiozitatea copilărească în fața lumii, ca stimul major pentru creație” (G. I. Tohăneanu și Livius Petru Bercea - Prefață la volumul *Arte poetice*). Această condiție, de învățăcel perpetuu, explică multitudinea artelor poetice descoperite în creația argheziană: *Testament*, *Flori de mucigai*, *Cuvinte stricate*, *Inscripția inscripțiilor*, *Ex libris*, *Cântec pe un pahar*, *Volumul și crâmpeiul*, *Bade Ioane...*, *Epigraf*, *Inscripție*, *Cuvânt* etc. Cel mai adesea, creatorul încifrează în versuri cu caracter programatic relația cuvânt-poet-operă-cititor, fără a fi, însă, interesat de noutatea versului său, considerată de autor ca o condiție intrinsecă, și nici de situarea sa într-o anumită mișcare literară.

Dicționarul de termeni literari definește poetica drept „o lucrare teoretică referitoare la principiile, limitele, legile esențiale ale artei literare în general, ale poeziei în special”. Pornind de la aceste date, poezia *Testament* care deschide volumul intitulat *Cuvinte potrivite* (1927), are virtuțile unei *ars poetica*, fiindcă autorul ei

realizează o confesiune lirică despre poet și legătura lui cu strămoșii și urmașii, despre statutul cuvântului în poezie și, mai ales, despre ceea ce înseamnă poezie.

Titlul creației poate fi decodat în două moduri diferite: juridic vorbind, acesta reprezintă un act prin care cineva își exprimă dorințele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, mai cu seamă, în legătură cu transmiterea averii sale și din acest punct de vedere cuvântul stabilește conștiința poetului în privința zestrii sale spirituale pe care o transmite urmașilor: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte”. Nu întâmplător substantivul „bunuri”, cu înțeles concret (avere, bogăție) este pus în legătură cu „carte”, ca valoare spirituală perenă, așadar, mai prețioasă în fond. A doua accepție a termenului, cea literară, circumscrie o specie lirică bine reprezentată atât în literatura universală, cât și în cea românească. Se pot aminti, în acest context, *Diata cea mică* și *Diata cea mare* ale lui François Villon, testamentul liric al lui Ienăchiță Văcărescu, sau *Testament* al lui Radu Stanca. În cazul lui Arghezi, titlul sublimează ambele accepții ale termenului, juridică și literară, deoarece avutul poetului, singurul valoros de altfel, este semnul de natură spirituală și numai acesta merită transmis urmașilor.

Creația în discuție, concepută în cinci secvențe lirice, cu număr inegal de versuri, reprezintă o definiție lirică a poeziei, dar, în egală măsură, a locului și rolului poetului, a cărei creație, după cum se va vedea, înseamnă trudă și migală, meșteșug al cuvintelor, „povara dulce sau amară, a fiecăruia dintre noi” (în volumul *Ars poetica*). Primele două secvențe se organizează în jurul câtorva cuvinte („carte”, „fiule”, „străbuni”, „treaptă”) care evidențiază integrarea poetului într-un șir de generații: de la străbuni a moștenit un trecut întunecat, plin de durere și de încordare, un drum „prin râpi și gropi adânci/ Suite de bătrânii mei pe brânci”. Poetul reprezintă momentul de trecere, de evoluție, creația lui este „o treaptă”, spre urmași, iar cartea are valoarea incontestabilă a începutului unui alt fel de existență: „Așeaz-o cu credință căpătâi./ Ea e hrisovul vostru cel dintâi”. Cartea însumează, așadar, o serie de atribute: legătura între generații, inițierea și, mai ales, făuritoarea unui blazon spiritual.

Utilizând vocativul „fiule” și imperativul „așează[-o]”, poetul se adresează, pe un ton cald, familiar, unor generații viitoare în care își include și cititorii.

Cea de-a doua secvență lirică se organizează în jurul versului „Eu am ivit cuvinte potrivite”, în care „a ivi” este sinonim cu „a crea”, iar sintagma „cuvinte potrivite”, regăsită, de altfel, și în titlul volumului, nu se referă numai la „potrivirea” realizată de rimă, ci la o creație în care cuvântul să se suprapună și să exprime gândul poetului. Munca de creație pornește de la schimbarea simbolică a uneltelor – „sapa-n condei și brazda-n călimară” – care semnifică, în cele din urmă, trecerea de la munca brută la cea intelectuală. Arghezi apelează la o serie de verbe care, în context sunt sinonime cu *a crea* și se raportează, toate, la scopul poetului de a reinventa lexicul liric: „am ivit”, „am prefăcut”, „făcui”, „am preschimbat”, iar în cealaltă secvență – „iscat-am”. Efortul creatorului este surprins în adjectivul participial „frământate” ca și în sintagma hiperbolică „mii de săptămâni”. Poetul dezvăluie și sursele lexicale de la care a pornit și cu care n-a dat greș: „graiul lor cu-ndemnuri pentru vite” reprezintă limba populară, după cum „veninul” și „ocara” pot fi receptate ca aparținând unui limbaj vulgar, banal, total lipsit de poeticitate. Meritul poetului rămâne acela de a fi „iscat frumuseți și prețuri noi”, adică opere originale cu valoare perenă. Se regăsesc, în text, o serie de termeni precum: „veninul”, „zdrențe”, „ocara” ce marchează tocmai limbajul cotidian, banal, din care poetul, „torcând ușure”, va face „visuri și icoane”, „muguri și coroane”, „miere”, distilând ori reinventând sensurile cuvintelor. Pentru Arghezi cuvântul este miraculos, „pentru că la fiecare obiect din natură și din închipuire corespunde un cuvânt. Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii, și omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spațiu, și o poate schimba. Cuvântul permite evocarea și punerea în funcțiune a tuturor puterilor închipuite și sacre. O idee se face act scoborâtă în cuvinte” (T. Arghezi, op. cit.).

Arghezi arată că, la fel de importantă pentru poezie, rămâne întoarcerea spre origini („cenușa morților din vatră”) care capătă caracter sacru („Dumnezeu de piatră”), „hotar înalt” pentru

creatorul menit să celebreze această legătură cu străbunii: „păzind în piscul datoriei tale”.

Simbol al harului, al talentului, vioara poate transmite „durerea noastră surdă și amară”, vers care ar putea fi receptat în două moduri: pus în legătură cu sintagmele „seara răzvrătită” sau „pe brânci”, sugerează o existență istorică plină de vicisitudini și de umilințe; cea de-a doua interpretare are în vedere raportul „durere” – „vioară”, aspect ce trimite la greutatea de a compune, la truda de a da viață ideii poetice. Rolul cuvântului apare decisiv și definitiv, atâta vreme cât acesta iartă sau devine punitiv: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Și izbăvește-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor”.

Ultima secvență a acestei arte poetice evidențiază conștiința de artist a lui Arghezi care știe că talentul („slova de foc”) trebuie dublat de efort și migală („slova făurită”), pentru că opera reprezintă tocmai acest amestec desăvârșit, o combinație perfectă evidențiată de verbul „se mărită”, dar și de adjectivele participiale „împărechiate” și „îmbrățișat”. Nicolae Balotă evidențiază statutul poetului, așa cum îl vede Tudor Arghezi, afirmând: „Eul cu două ipostaze al poetului care *primește* poezia ca un dar, și o *face*, ca sub o condamnare la munci, iată dubla față a poeticului raportată la existența creatorului” (*Arte poetice ale secolului XX*).

Deși autorul însuși s-a arătat total dezinteresat de mișcările literare ale epocii, criticii l-au apropiat adesea de estetica simbolistă, pornind de la încercarea acestuia de a transfigura urâtul banal, uneori trivial, în frumos estetic. De tradiționaliști îl apropie întoarcerea spre izvoare, mituri biblice ori laice pe care le reinterpretează, ca și fiorul teist regăsit în Psalmi. În *Dicționarul General al Literaturii Române* Tudor Arghezi apare ca „o individualitate creatoare viguroasă, inconfundabilă, prin opțiuni, atitudini, stil. Unitatea amplei sale opere [...] rămâne cea dată de un echilibru instabil de reacții, dar tocmai de aceea mai adevărat, mai uman și de raportarea originală la tradiții [...], ca și la modernitate” (vol. I).

Respectul pentru cuvânt, pe care poetul îl culege din toate registrele limbii (arhaisme – „hrisov”, regionalisme – „sudoare”, „brânci”), chiar și din cele considerate prozaice („mucigaiuri”, „bube”, „zdrențe”), acordă textului poetic vigoare, originalitate și

modernism. Nu întâmplător Șerban Cioculescu (*Introducere în poezia lui T. Arghezi*) amintea de „valorile plastice pe care poetul le scoate dintr-o împerechere de termeni”. Dar efortul înnoitor al creatorului nu se oprește aici; el creează o sintaxă poetică nouă, bazată pe inversiuni, dislocări de termeni sau dublă subordonare, ca în versurile următoare: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite/ Și leagăne urmașilor stăpâni./ Și, frământate mii de săptămâni, / Le-am prefăcut în visuri și icoane”.

Pentru autorul *Testamentului* creația poetică implică, așadar, nu numai talent, ci și trudă, meșteșugul de a „ivi” „cuvinte potrivite” într-un joc original în care implică și cititorul. În mod evident, poezia care deschide volumul *Cuvinte potrivite* rămâne o *ars poetica*, poate cea mai cunoscută din întreaga operă argheziană. (R.- M. B.)

Mihai Eminescu - Epigonii

Arta poetică este o poezie programatică în care autorul își exprimă concepția estetică despre creație și despre rolul artistului / poetului în societate, precum și viziunea sa asupra lumii.

La nivel ideatic, artele poetice – devenite emblematice pentru viziunea artistică originală a celor care le-au creat – se axează asupra a doi termeni: poezia și poetul.

În literatura română, au scris arte poetice: Mihai Eminescu (*Epigonii*, *Criticilor mei*), George Coșbuc (*Poetul*), Octavian Goga (*Rugăciune*), George Bacovia (*Plumb*), Lucian Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), Tudor Arghezi (*Testament*), Ion Barbu (*Din ceas, dedus..., Timbru*), V. Voiculescu (*Poezia, Pârgă*), Ion Pillat (*Ctitorii*) ș.a.

M. Eminescu își exprimă crezul său artistic/propriile convingeri despre arta literară și despre condiția poetului atât în poeziile antume (*Epigonii*, *Glossă*, *Criticilor mei*), cât și în cele postume (*Icoană și privaz*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Iambul*, *În zădar în colbul școlii...*).

Ca poet, Eminescu s-a situat singur în categoria romanticilor: „Nu mă-ncântați nici cu clasici/ Nici cu stil curat și antic-/ Toate-mi sunt deopotrivă/ Eu rămân ce-am fost: romantic.” (*Eu nu cred nici în Iehova*). În ciuda acestei afirmații, poetul nu poate fi circumscris integral unui singur curent. Ca și poetul german Hölderlin, Eminescu este un romantic, având nostalgia clasicismului, aspect reliefat prin admirația poetului pentru cultura antichității, prin asimilarea idealurilor de bine, frumos și adevăr, prin înclinația spre perfecțiune și echilibru, prin stilul reflexiv, limpede și armonios (*Glossă*).

Concepția estetică a lui Eminescu ilustrează o dublă dimensiune: una națională – bazată pe poetica romantică pașoptistă – și alta de factură cultural-europeană, asimilând idei din filozofia lui Kant și Schopenhauer. Crezul artistic eminescian are la bază trei idei fundamentale: poetul trebuie să aibă un ideal înalt, creația să fie expresia armonioasă a unei concordanțe perfecte între conținutul

ideatic și formă; arta să transfigureze realitatea, sublimând-o într-un plan de existență superioară.

Una dintre artele poetice eminesciene ce reflectă aceste idei este poezia *Epigonii*, scrisă când poetul avea 20 de ani și publicată (alături de *Venere și Madonă* și de *Mortua est!*) în revista *Convorbiri literare*, în 1870. Poemul a atras atenția lui Titu Maiorescu asupra talentului poetic al lui Eminescu, având un rol decisiv în afirmarea lui. Această creație este considerată o *artă poetică*, întrucât ea exprimă, într-o formă metaforică, atitudini și idei despre creație și rolul poetului.

Titlul poemului dezvăluie intențiile lui Eminescu și-i desemnează pe scriitorii minori, mediocri, urmași lipsiți de valoare ai unor precursori talentați și iluștri. De la termenul de „epigoni” (de origine greacă) s-a format noțiunea de „epigonism”, definind creația imitativă, lipsită de originalitate și profunzime ideatică.

Poezia are o structură antitetică, așezând în opoziție ideile, valorile morale și artistice, sentimentele. Această dispunere este expresia concepției romantice asupra lumii ca unitate a contrariilor, concepție ce domină și viziunea eminesciană. Compoziția antitetică este evidențiată prin organizarea discursului în două părți mari: una care prezintă elogios trecutul și alta care înfățișează, într-o manieră satirică, prezentul din punct de vedere artistic și moral. Antiteza este marcată grafic de un șir de puncte de suspensie.

În prima parte a poemului, Eminescu îi prezintă elogios pe poeții generației anterioare, prin succinte sau ample caracterizări, insistând pe valoarea artistică și spirituală a acestora. Prima strofă plasticizează imaginea unui tărâm de basm, comparând creațiile acestora cu „zilele de aur a scripturelor române” („Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine...”).

În strofele următoare, sunt precizate numele poezilor lăudați, precum și sintagmele caracterizatoare, într-o gradație ascendentă din punct de vedere valoric: Cichindeal, Văcărescu, Anton Pann, I. Heliade Rădulescu, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Mureșanu, V. Alecsandri, acel „rege-al poeziei, vecinic tânăr și feric”, căruia poetul îi dedică trei strofe (9, 10, 11).

Partea a doua a poemului descrie antitetic prezentul epigonilor într-o viziune satirică. Antiteza este organizată în jurul opoziției pronominale: „noi” și „voi”. Prin tehnica rechizitoriului, Eminescu îi portretizează pe epigoni printr-o acumulare de atribute negative, depreciative.

În viziunea lui Eminescu, poeții contemporani („epigonii”) au degradat arta, în primul rând, prin lipsa unui ideal, în opoziție cu predecesorii lor: „Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic.”

În timp ce înaintașilor li se asociază metaforele sfînteniei, ale spiritului și ale cugetării, epigonii sunt stigmatizați cu metaforele artificialității: „Voi, pierduți în gânduri sante, convorbeți cu idealuri;/ Noi cârpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri.”

Poeți anoști, epigonii sunt „mici de zile, mari de patîmi, inimi bătrîne, urâte”, prin aceste epitete, evidențiindu-se micimea, viciile și urâtenia sufletească. Lipsa talentului („harfe zdrobite”), a conținutului ideatic și afectiv („simțiri reci”), ipocrizia și superficialitatea („măști rîzânde”), absența spiritualității („Dumnezeul nostru: umbră”), falsul patriotism și demagogia („...patria noastră: o frază;”) întregesc imaginea artistică și morală a epigonilor. Eminescu s-a inclus între epigoni pentru a reliefa antiteza trecut-prezent, dar prin luciditatea actului critic el se disociază categoric de aceștia.

În ultimele trei strofe, tonalitatea sarcastică este atenuată în favoarea meditației poetice: „Moartea succede vieții, viața succede la moarte”. Eminescu transpune liric o idee din filozofia lui Schopenhauer, evidențiind, prin succesiunea viață-moarte, condiția efemeră a ființei umane. Lipsiți de o viziune profundă asupra vieții, oamenii nu au vocația unui țel profund, capacitatea de a discerne între vremelnice și durabil, călăuzindu-se după scopuri anoste.

În ultima parte a poemului, Eminescu definește poezia exprimându-și propriile convingeri și mesajul artistic:

„Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.”

Poezia înseamnă credință, ingenuitate, simț al frumosului, un „joc” cu imagini („icoane”) și sunete („glasuri tremurate”) și transfigurarea lumii reale într-una ideală („strai de purpură și aur” – metaforă a Frumosului). Concepția estetică a lui Eminescu se apropie de cea a lui Platon, pentru care poezia este „acel ceva plătând, înaripat și sacru”. Rolul poetului este de a proiecta un ideal, de a construi o imagine posibilă a perfecțiunii, de a clădi „o altă lume pe-astă lume de noroi.” Meditația poetului asupra poeziei atrage atenția asupra faptului că epigonii nu au înțeles adevărata menire a creației.

Epigonii reprezintă o artă poetică fiindcă exprimă o concepție despre rolul poeziei și al poetului în lume. Actul poetic trebuie să slujească idealurilor de bine, frumos și adevăr, să înfrumusețeze și să înnobileze viața omului. Crezul estetic eminescian reflectă puternica influență a ideologiei romantice pașoptiste, a cărei valoare o restabilește în Epoca Marilor Clasici, prin poemul **Epigonii**. Ulterior, poziția lui se schimbă, concepția sa va suferi alte influențe filozofice și literare, rămânând statornică la el doar încrederea în perenitatea poeziei. (L.S.)

X Lucian Blaga - *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*

Conceptul operațional *artă poetică* (*ars poetica*) se definește prin prisma a două accepțiuni: pe de o parte, reprezintă un studiu teoretic în care sunt enunțate caracteristici și condiții pe care trebuie să le posedă o operă literară pentru a fi receptată ca poezie (exemple de lucrări în acest sens sunt *Poetica* lui Aristotel ori *Arta poetică* a lui N. Boileau) pe de altă parte, *artă poetică* este considerată și poezia lirică în care autorul își afirmă direct sau indirect concepția despre menirea poeziei și a poetului. În literatura română, cea de a doua categorie de arte poetice cunoaște o largă exemplificare, începând cu „testamentul” liric al poezilor Văcărești și încheind cu poezia contemporană (Mircea Cărtărescu – poemul *Dragostea*). Totodată, calitatea de *ars poetica* a unei creații lirice poate reveni nu doar unei singure poezii din întreaga operă a respectivului autor, ci mai multora, dacă acestea întrunesc criteriile pentru a fi statuate drept arte poetice (*Epigonii*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)* – M. Eminescu, *Flori de mucigai*, *Creion* – Arghezi, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și *Autoportret* – L. Blaga).

Autor ilustrând modernismul literar românesc, Lucian Blaga creează o poezie ce se încheagă prin adeziunea mărturisită la principiile estetice ale expresionismului: „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transgresează lucrul, îl întrece, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.” (în *Stihuri*). Apărut în primele decenii ale veacului al XX-lea, expresionismul este curentul artistic ce promovează pathosul existențial, amplificând la maximum detalii ale vieții cotidiene, ridicându-le la dimensiuni gigantice sau deformându-le până la grotesc sub lupa groazei și a disperării umane. În creația lui Lucian Blaga, expresionismul la care aderă poetul este vădit încă din *ars poetica* „tinereții” sale artistice (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*): subiectul este structurat pe conceptul de cunoaștere ekstatică, sensul artei, al poeziei rezidă în cultivarea misterului universal, lumea este o combinație de lumină și întuneric, mitul, metafora și

simbolul reprezintă „instrumente” ale cunoașterii subiective, poetice, opuse cunoașterii obiective, raționale.

Lucian Blaga constituie un caz particular în literatura română, deoarece în creația sa legătura între poezie și filozofie se manifestă deosebit: el este în sine un filozof (care caută o doctrină a cunoașterii lumii și a farmecelor ei, definind stiluri culturale) și un poet (care are ambiția de a „turna” în formă lirică ideile filozofice). Anterioară operei filozofice, dar anticipând principiile formulate ulterior, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* aparține primei etape a evoluției lirice a poetului, fiind publicată în ianuarie 1919 în ziarul *Glasul Bucovinei* și inclusă apoi în volumul de debut *Poemele luminii* (1919). Cea dintâi perioadă artistică a poetului este marcată de o vitalitate extraordinară, de prezența unui „eu” stihial, deschis comunicării plenare și osmotice cu exteriorul. Eul expresionist blagian tinde spre transgresarea tuturor limitelor umane, asimilând problema cunoașterii (axul definitoriu al întregii sale opere) sentimentului iubirii: strigătul poetului „sunt beat de lume și-s păgân!” (*Vreau să joc*) traduce frenezia dionisiacă a tânărului artist, tentația pentru integrarea hiperbolizantă a individului în macrocosm prin descătușarea explozivă a energiilor. Volumul *Pașii Profetului* (1921) anunță tranziția spre a doua etapă a creației lirice (volumele *În marea trecere* – 1924 și *Laudă somnului* – 1929): acum eul poetic cunoaște ipostaza interogativă, este un eu problematic, marcat de ruptura ontologică, de dispariția timpului paradisiac. Pierzând echilibrul om-natură, eul liric pierde vitalitatea inițială și devine melancolic, meditând asupra dezrădăcinării sale, a poziției sale în univers. Pierzând echilibrul om-natură, eul liric pierde vitalitatea inițială și devine melancolic, meditând asupra dezrădăcinării sale, a poziției sale în univers. Dinamismul este înlocuit cu starea de contemplare, iar singura salvare din această condiție traumatizantă o reprezintă recuperarea sentimentului eternității prin întoarcerea la vârsta copilăriei și, implicit, la spațiul-matrice al satului, universul mitic („Eu cred că veșnicia s-a născut la sat” – *Sufletul satului*). Aceeași notă din a doua etapă a creației se menține în etapa următoare, elocvente fiind volumele *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938). În această perioadă artistică, o puternică

influență este exercitată de elementele de sorginte folclorică și mitologică, sufletul poetului alinându-se prin contactul cu spiritualitatea populară. Preluând motive din fabulosul folcloric (ursul cu crin, cerbul cu stea în frunte, unicornul), Blaga le reinterpretează metaforic, în virtutea spiritului creator care se lasă pătruns de taina universului. Teamă de moarte, prezentă încă din etapa anterioară unde era corelată cu motivul somnului, se accentuează devenind spaima de întuneric, de „nimicul”, de „marele” (*Din adânc*).

Volumul *Nebănuitele trepte* (1943) aduce o împăcare a poetului cu natura, regăsită în starea ei primordială. Întrebările grave, angoasanta dezrădăcinare sunt învinse de înțelepciunea prin care poetul înțelege că sentimentul poate fi delimitat de cel al iubirii (față de univers, de femeie etc.). Următoarele volume mențin această atitudine matură și reconciliantă (*Vârsta de fier*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul*), în timp ce ultimul volum, *Mirabila sămânță* (1960), este un omagiu închinat germinăției universale, renașterii perpetue a naturii și, implicit, a omului, ca ființă-creatură în Creația universală divină.

Data fiind această „incursiune” în evoluția lirică a poeziei blagiene, se constată permanenta raportare, în manieră expresionistă, a eului liric (în diverse ipostaze) la universul exterior. Dezbătută inițial poetic și apoi teoretic-filozofic, problema cunoașterii umane se dezvoltă încă din poezia volumului de debut, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Filozofia cunoașterii operează, la Lucian Blaga, cu două concepte originale: cunoașterea *paradisiacă* (sau „plus cunoașterea”) și cunoașterea *luciferică* (sau „minus cunoașterea”). Înțelegând că universul este impregnat de „Mister”, că existența este misterioasă, Blaga crede într-un „Mare Anonim” (Dumnezeu) care împiedică deplina cunoaștere, instituind o barieră – „Cenzura Transcendentă”. Încercând să deslușească misterul existenței, oamenii (de știință, filozofii) n-au reușit să îl elucideze decât parțial, astfel încât acest tip de cunoaștere (care caută să „lumineze” logic, rațional misterul) este *cunoașterea paradisiacă*. Afirmând că existența este misterioasă, ca atare, imposibil de relevat prin intermediul gândirii logice, Lucian Blaga se declară adeptul

alternativei: potențarea misterului divin, sporirea lui cu ajutorul imaginației poetice. Sensibilă, poetică, aceasta este *cunoașterea luciferică*, iar filosoful Blaga se dorește a fi mereu poetul Blaga pentru că prin poezie (cunoaștere luciferică) poate pătrunde, mai profund decât filozofia și logica, în tainele creației universale. Conservând romantic misterul, Blaga mărturisește poetic („Eu am crescut hrănit de taina lumii”) și livresc apetitul pentru cunoaștere, convertit în impulsul de a amplifica taina universului: „Veacuri de-a rândul filozofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filozofii n-o mai cred, și ei se plâng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sunt eu și lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori cari izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu. Omul trebuie să fie creator – de aceea să renunțe cu bucurie la cunoașterea absolutului – *Zări și etape*).

Așadar, misterul este cel care îl incită pe Blaga la creația poetică, iar creația funcționează ca o răscumpărare a neputinței de a cunoaște absolutul; însă, fiind poetul Creator, Blaga repetă gestul primordial al Creatorului, care a creat Universul „muiat în taină”: poezia devine astfel o replică la fapta divină, este, ca și cea dintâi, creație tainică și neînțeleasă, menită a fi deslușită de ceilalți, care vor să-i înțeleagă sensurile (misterul intrinsec), niciodată dezvăluite total, ci doar parțial, precum taina creației divine. Pentru că este un rezumat poetic al acestei atitudini fundamentate de Blaga pe tot parcursul evoluției sale artistice, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se recomandă ca *artă poetică* a creației sale.

Program spiritual al operei sale, această poezie are ca surse lecturi ale poetului din texte inițiatice (*A Cincea Poartă egipteană*, tablete orifice, scrieri gnostice – Lessing, formulele dogmatice ale misterelor creștine etc.). „Prefața” lirică a întregii sale creații propune cei doi poli care configurează tema fundamentală a poeziei sale: raportul Eu-Univers. Între cele două realități se conturează spațiul unei perpetue tensiuni, generate de misterul existențial, pentru că la Blaga „constantă este conștiința temeiurilor sacre. Stăpâna suverană a lumii blagiene rămâne *taina* care se pecetluiește continuu” (Mihai Cimpoi). Impresionant este caracterul declarativ al

poemului, nestructurat strofic tocmai pentru că este o confesiune patetică și ingenuă a poetului care exclamă încă din titlu emfatic: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”. Reluat în incipitul discursului poetic, titlul fixează, prin lexemul-marcă a eului poetic – „Eu” atitudinea poetului față de misterul lumii. Versurile par a fi un strigăt de groază al autorului prin care își manifestă, deocamdată implicit, prin negație, poziția extatică, de contemplare și mirare referitor la taina universului. Cuvintele sale acuză atitudinea rațională („nu ucid cu mintea tainele”), deci cunoașterea paradisiacă, prin care este „strivit” misterul sacru.

Structural, se identifică trei secvențe ale poeziei, a cărei construcție este adversativă („dar eu [...]), iar, în final, explicativă („căci eu iubesc”). Confesiunea lirică se derulează pe baza unei antinomii clar subliniate de poet: „Eu”-„Alții”, unde cuvântul cheie „Eu” presupune prezența poetului care optează pentru cunoașterea poetică (luciferică), adică pentru potențarea misterului, spre deosebire de „alții” a căror „lumină” (metaforă a cunoașterii) reduce, prin gândire și rațiune, taina lumii pentru că este o cunoaștere paradisiacă.

Având în vedere dihotomia comportamentală și cognitivă, Eu-alții, comună, contextual, este metafora „luminii”, simbolizând cunoașterea (Blaga detașându-se aproape arogant de ceilalți, prin atitudinea sa, aspect subliniat de redundanța formelor pronominale la persoana I – „eu”, „(lumina) mea”, „sporesc” și, opus, „nu strivesc”). Tot comună, pentru că reprezintă reperul ambelor tipuri de cunoaștere, este metafora „corolei de minuni”, metaforă „revelatorie” (după cum o numește Blaga) care deschide o întreagă arie semantică în text deoarece traduce poetic ideea „Misterului” instaurat de „Marele Anonim”: „tainele”, „vraja nepătrunsului ascuns”, „sfânt mister”, „neînțeleșuri” etc. Ipostază titanică a omului, eul generic din poezie, este eul „natură”, eul „receptând” (Ion Pop) care se cufundă în substanța marelui cosmos, eu – mască lirică a „ființei umile deschizându-se spre cer” (Ion Pop). Figura spațială a corolei simbolizează emisfera, cupa deschisă, ca și ființa, spre înaltul celest. Sfera imensă a lumii adăpostește sferele mai mici-indivizii, ca microcosmosuri în care se oglindește lumea. Nestrivind corola de

minuni, însuși omul este ferit de autodistrugere pare să fie mesajul poetului, care apărând misterul universal, protejează însăși sacralitatea ființei umane. Verbele, în regimul negației sau al afirmației, condamnă superficialitatea omului care își asumă, trufaș, rolul de „vânător” divin: „nu strivesc”, „nu ucid”, „sugrumă”. Universul fenomenal („corola de minuni”) este impregnat de taine ascunse în natură („flori”), în oameni („ochi”), în cuvinte („buze”) sau în moarte („morminte”). Accentul căzut insistent pe simbolul floral („corolă”, „flori”) se relevă prin descifrarea motivului vegetal fie ca „element terestru în ascensiunea solară”, fie mitologic ca „natură primordială, amintind de starea edenică” (Ion Pop), semnificație preluată din gândirea indică, unde floarea reprezintă un „arhetip al sufletului” (Ion Barbu). Poetul dorește amplificarea acestor mistere ce compun marea taină („eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”, „așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister”). Conștient că universul este așezat sub semnul obscurității și al adâncimii care fascinează („vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric”), poetul preferă să abandoneze fericit descifrarea tainei, alegând, dimpotrivă, să o potențeze prin cunoașterea poetică, luciferică. Declarat „poetul luminii” (volumul de debut se intitulează *Poemele luminii*), „eul lumină” blagian este o structură oxymoronică, pentru că lumina sa fraternizează cu taina nopții. Luminile benigne ale eului său se dezic de lumina malignă (Ion Pop) a cunoașterii paradisiace care „ucide” vraja „nepătrunsului” mister. Asemenea lui Baudelaire, pentru care universul este o „pădure de simboluri”, la fel Blaga refuză să reducă lumea la aparența ei, înțelegându-și rolul de protector poetic al tainei creației. Definind omul ca „ființă metaforizantă” (creator de simboluri), Blaga tratează, în fapt, subiectul fundamental al Creațiunii lumii; așa cum Eminescu imagina odinioară, în poemul său cosmogonic, antegeneza ca „pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”, și romantic — expresionistul Blaga se raportează la misterul genezei universale, căruia, ca și Eminescu, nu-i caută dezlegarea.

Comparația „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții” vine ca

un omagiu al poetului luminează către astrul selenar care augmentează Misterul fascinant al nopții. Dacă razele lumii sporesc obscuritatea, la fel și lumina poetului (cunoașterea luciferică, poetic) trebuie să amplifice taina universului, transformând-o în subiect poetic și demonstrându-i, liric, indescifrabilitatea: „așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ și tot cei-i nențeles/ se schimbă-n nențelesuri și mai mari/ sub ochii mei”.

Secvența finală a poemului, cu toate că reține doar două versuri, este esențială deoarece oferă explicația atitudinii asumate. Conjuncția cauzală, dar și explicativă „căci” introduce argumentul poetului: protejarea misterului se realizează prin iubire, care nu are funcție exclusiv sentimentală (adorarea naivă a tainei), întrucât se convertește în instrument al cunoașterii luciferice. Semnificația întregii poezii se luminează brusc acum: Blaga descoperă și oferă calea spre taina universului – iubirea. Lumina iubirii este copleșitoare și subjugă poetul care se închină în fața misterului universal, într-un act de venerație și prosternare în fața divinității (epitetul „sfânt mister” este elocvent). Disociate în incipitul poeziei, micile taine se reunesc, compunând întreg universul misterios: „căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte”. În felul acesta, Blaga „pune frontiera între omul paradiziac și omul luciferic” (Eugen Coșeriu), ultimul fiind cel aproape de Dumnezeu-natură (*Deus sive natura*). Iubirea poetului ocrotește taina sacră a creației universale, iar prin *cunoașterea luciferică* Blaga imită gestul primordial al demiurgului, transformându-se el însuși într-un creator (artistic) care învăluie în taină cuvintele și mesajul liric.

Artă poetică a creației blagiene, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* își manifestă modernitatea nu numai conceptual, ci și la nivel prozodic: se observă opțiunea pentru versul liber, desprins de canoanele supunerii la normele de versificație clasice, în coroborare cu tehnica ingambamentului, prin care sunt izolate cuvintele-cheie („și nu ucid”, „lumina altora”, „dar eu”, „căci eu iubesc” etc.).

Ridicându-se, prin opera sa, împotriva mitului Rațiunii (Kant) și a dictaturii gândirii logico-matematice, Blaga este adeptul direcției antiraționaliste, al principiului conform căruia „divinul

sparge logica" (Goethe). Poezie-metaforă, arta sa poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* consfințește idealul său „de a se bucura că nu știe”, preferând potențarea misterului prin poezie și renunțând la drama omului care, în căutarea răspunsurilor, se îndepărtează de condiția sa de ființă sacră trăind într-un univers inundat de sacralitate. (S. Marian)

Ilustrează conceptul operațional de curent literar, cu referire la romantismul românesc.

Reunind scriitori, contemporani sau din generații îndepărtate în timp, care au, în general, o concepție estetică și trăsături de stil comune, orice curent literar se definește polemic față de o anumită tradiție literară.

Este și situația romantismului- mișcare literară apărută în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ca reacție împotriva clasicismului.

Fenomen larg cuprinzător sub aspect artistic, romantismul a suscitat interesul teoreticienilor, aspect demonstrat de cele peste 150 de definiții ale noțiunii în discuție. Însuși termenul de *romantism* a cunoscut o evoluție interesantă : adjectivul *romantic* a fost înregistrat în literatura franceză încă din 1675, fiind preluat din limba engleză (*romance* însemnând *roman*, până la fixarea noțiunii de *novel*, în secolul al XVIII-lea). Cuvântul *romantism* este utilizat pentru prima dată tot în limba franceză, în anul 1816.

Curentul s-a structurat din confluente numeroase, pe parcursul a peste 100 de ani, ca sumă a unor produse de reacție față de fenomene din diverse sfere ale existenței, gândirii și creației. Manifestări literare precum sentimentalismul, preromantismul sau Sturm und Drang-ul au reprezentat o perioadă de pregătire pentru noul tip de sensibilitate și fantezie creatoare, ca și a unui alt mod de receptare specific.

Astfel, studiul lui Schiller *Asupra poeziei naive și sentimentale* (1795) poate fi considerat un manifest timpuriu al romantismului. Autorul stabilește o dublă tipologie pentru artiști, realizând distincția între geniul naiv al antichității și poetul sentimental contemporan, unul vorbind liber dinăuntrul naturii, celălalt aspirând spre natura pe care a pierdut-o, în dezacord cu sine și nefericit în sfera umanului.

În Germania aceleiași perioade (1789-1800) se constituie Școala de la Jena, reunind scriitori precum frații Schlegel, L. Tieck și Novalis. Meritul acestora este de a fi definit artistul romantic,

creația romantică sau spiritul romantic în articole publicate în revista *Athenäum*. Una dintre ideile lor fundamentale se referă la poezie, care reunește "tot ce e perceptibil, tot ce este recunoscut de spirit și intuit de suflet." Simultan cu activitatea *Școlii de la Jena* se publică în Anglia volume ale "noilor" poeți, W. Wordsworth și S.T. Coleridge, cei care consideră că scopul poeziei este de a-i face pe oameni să vibreze la sentimente simple și generale, la spectacolul naturii. În Franța, apariția cărților *Despre literatură* și *Despre Germania* semnate de Doamna de Staël (pseudonim literar pentru Germaine Necker) marchează începutul unui nou drum în literatură. În țara în care clasicismul a rezistat mai mult de 150 ani, romantismul s-a impus greu, o contribuție decisivă având, prin întreaga activitate, Victor Hugo. În *Prefața* la drama *Cromwell* (1827), acesta teoretizează noul curent literar, devenind autorul manifestului romantismului. În estul și sud-estul Europei (cu excepția Rusiei) mișcările naționale de eliberare coincid cu mișcările romantice, fiecare dintre acestea manifestându-se în funcție de specificul condițiilor istorice, de tradiția literară și de psihologia poporului respectiv. Romantismul european poate fi definit, din acest punct de vedere, ca sumă a unor variante naționale.

Pe de altă parte, în plan european curentul a cunoscut o serie de trăsături generale, dintre care, cele mai importante sunt: cultivarea sensibilității și a fanteziei creatoare; evaziunea în trecut, istorie, vis; contemplarea naturii; interesul pentru folclor; preferința pentru eroii excepționali surprinși în împrejurări excepționale; libertatea totală de creație etc. În operele scriitorilor Novalis, Hoffmann (Germania), Byron, Shelley (Anglia), Hugo, Lamartine, Vigny (Franța), Manzoni, Leopardi (Italia), Pușkin, Lermontov (Rusia) se regăsesc trăsăturile menționate anterior.

În mod firesc, romantismul românesc a reprezentat o variantă națională a celui european, influența franceză (în mod deosebit) fiind selectată și adaptată realităților culturale autohtone ale timpului.

Instaurat prin evoluție și nu prin revoluție, curentul a impus fenomenul de "ardere a etapelor", în vederea recuperării și sincronizării cu literatura europeană. Astfel se explică prezența în

opera aceluiasi scriitor a elementelor clasice, preromantice, romantice și realiste, mai ales pentru reprezentanții generației pașoptiste.

Se discută, de altfel, despre *romantismul scriitorilor pașoptiști*, despre cel *eminescian* și, în fine, despre cel *posteminescian*. Cu alte cuvinte, romantismul românesc coincide cu "geneza poeziei românești însăși" (Elena Tacciu).

Introducția lui Mihail Kogălniceanu la revista *Dacia literară* (30 ianuarie 1840) nu a fost doar programul generației de la 1848, ci și manifestul romantismului românesc. Pe lângă deziderate precum unificarea culturală înaintea celei politice, realizarea unei critici obiective sau impunerea unei limbi literare unitare, important era și cel referitor la promovarea unei literaturi originale și de specific național. Indicând ca surse de inspirație istoria, folclorul și natura, Kogălniceanu devenea teoreticianul romantismului românesc, punând bazele unui curent de idei numit național-popular.

În spiritul acestuia scriu Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu, Andrei Mureșanu și, nu în ultimul rând, Vasile Alecsandri - personalitate marcantă a epocii. Toți cei amintiți sunt "deschizători de drumuri", scriitori romantici pe care îi va elogia Mihai Eminescu în poemul de tinerețe *Epigonii*.

Dacă poeziile de debut ale lui Eminescu se încadrează prin tematică, tonalitate, univers imagistic liricii pașoptiste, cele din "perioada căutărilor" (1870-1879) sau din "perioada scuturării podoabelor" (1879-1883) îl situează în galeria marilor romantici europeni.

Timpul (în ipostaza sa individuală, efemeră sau universală, eternă), *cosmicul* (cu toate elementele sale - infinitul, luna, luceferii, cerul, haosul, geneza, extincția etc), *istoria* (ca mister al etnogenezei, fundal al marilor pasiuni, panoramă a deșertăciunilor, societate coruptă, ș.a.), *natura* (stare de spirit, personaj mitic sau realitate metafizică) și *iubirea* (împlinită sau nu) sunt teme preferate ale lui Eminescu, teme romantice prin excelență. Și motivele recurente ale liricii eminesciene sunt de factură romantică (codrul, luna, noaptea, floarea-albastră, stelele, visul, somnul, dorul, îngerul, demonul etc).

Eminescianismul rămâne nu atât "ipostaza arhetipală a romantismului românesc", cât coordonata fundamentală a literaturii noastre, opera eminesciană păstrând specificitatea națională, raportată însă permanent la universalitate.

Romantismul posteminescian s-a caracterizat prin îmbinarea elementelor romantice cu trăsături simboliste sau sămănătoriste, ca în câteva dintre creațiile aparținând lui Al. Macedonski, O. Goga, Șt. O. Iosif, B. Ștefănescu Delavrancea.

Sintetizând, se constată că "spațiul romantic poate fi considerat geneză a tuturor ipostazelor contemporane, geneză a tuturor temelor și motivelor, a tuturor atitudinilor eului liric" (Elena Tacciu). Romantismul ne apare așadar ca un ferment al revoluțiilor literare ulterioare. (M. A)

Ilustrează conceptul operațional de curent literar, cu referire la simbolismul românesc.

Printre curente literare manifestate în literatura europeană a sfârșitului de secol al XIX-lea se numără și simbolismul. Acesta apare în Franța în jurul anului 1880, ca reacție împotriva parnasianismului și a naturalismului, introducând astfel o nouă viziune și un nou gust estetic. Este considerat un curent contradictoriu, care se definește cu dificultate, din cauza sferei prea largi de cuprindere a ceea ce s-a numit în epocă "poezia nouă", din pricina, de asemenea, evoluției lente și, nu în ultimul rând, prin prisma controverselor numeroase deschise încă din primii ani de afirmare.

Primele idei teoretice ale simbolismului sunt formulate de către S. Mallarmé, poet francez care insistă asupra necesității abordării unui nou limbaj poetic. Lui îi aparține celebra formulă: "A sugera, iată visul!", care sintetizează unul dintre principiile fundamentale ale noului curent literar. Un alt scriitor francez, P. Verlaine, formulează alte câteva teze ale poezicii simboliste, una referindu-se la muzicalitatea versurilor, în nu mai puțin cunoscuta formulă "Muzica înainte de toate!". La rândul său, A. Rimbaud schițează programul poeziei simboliste, considerând poetul un vizionar, care poate sonda necunoscutul, creând opere ce trăiesc prin emoție și muzică.

Înainte de cei trei scriitori menționați și-a desfășurat activitatea Ch. Baudelaire, recunoscut unanim drept predecesorul simbolismului. În poezia sa *Corespondențe* este inclus versul: "Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund", ce definește principiul corespondențelor universale. Din punctul său de vedere, universul este un templu în care toate elementele comunică între ele, prin mijlocirea simbolurilor. Opera citată dobândește astfel un pronunțat caracter programatic.

Studiul teoretic cu statut de manifest al simbolismului este semnat de Jean Moréas. În *Suplimentul literar* al revistei *Figaro* este publicat articolul intitulat simplu *Le Symbolisme*. Denumirea

curentului este în legătură cu termenul grecesc *symbolon*, cu sensul de *semn*. Simbolul devine principiul fundamental al noii estetici, nemaifiind doar o simplă figură de stil.

Așadar, definitorii sunt pentru simbolism cultivarea simbolului (instrument predilect pentru realizarea sugestiei), a corespondențelor (prin intermediul cărora este posibilă stabilirea unor raporturi între senzații diferite), a sinesteziei (proces fundamental prin care se realizează nu o percepție fragmentată, ci integrată a existenței); exprimarea unor stări sufletești cum ar fi disperarea, angoasa, nevroza, spleen-ul; preferința pentru versul liber, rima fiind considerată o simplă convenție; muzicalitatea versurilor.

În ceea ce privește tematica simbolistă, se constată preferința pentru condiția nefericită a poetului (prezentat ca un revoltat, un blestemat, acel *poète maudit* regăsit încă din lirica lui Baudelaire), pentru mediul citadin (orașul devenit un spațiu al neliniștii, al nevrozei), pentru boală sau, în sfârșit, pentru evaziunea în ținuturi exotice. Poezia simbolistă este una a sensibilității pure, a intuiției și a imaginației, exprimând stări vagi, nedefinite, într-un limbaj în interiorul căruia cuvântul are capacitatea de a releva, de a naște realul.

În afară de P.Verlaine, A.Rimbaud și St.Mallarmé, alți reprezentanți ai simbolismului european sunt M.Rollinat, J.Laforgue (Franța), R.M.Rilke (Germania), O.Wilde, W.Yeats (Anglia).

Simbolismul românesc reprezintă, de asemenea, o atitudine literară modernă, cu un accentuat caracter de insurecție poetică. Într-o etapizare tradițională se vorbește despre un prim moment, *al experiențelor*, despre o *direcție pseudosimbolistă* grupată în jurul revistei *Viața nouă*, despre un *simbolism exterior, minulescian* și despre *simbolismul autentic, bacovian*.

Într-un vast studiu consacrat simbolismului românesc, Lidia Bote se referă, la rândul ei, tot la patru momente: 1) etapa estetic-teoretică (în jurul anului 1880); 2) etapa de căutări și experiențe (1892-1908); 3) etapa de plenitudine (1908-1914); 4) etapa de declin (după 1914).

Teoreticianul noii estetici poetice în cadrul literaturii noastre este Alexandru Macedonski. Personalitate controversată, el îi devansează pe scriitorii francezi atunci când redactează studiile *Despre logica poeziei*, *Poezia viitorului*, *Poema poemelor*, *Despre poemă*, publicate în revista pe care a coordonat-o, *Literatorul*. Din punctul său de vedere, "poetul e o harpă. Nu cugetă, ci cântă.", poezia viitorului nefiind altceva decât "muzică și imagini", un domeniu "al imaginațiunii, adică al prezentării de forme estetice cu armonia și colorile lor". În creațiile sale poetice își propunea să cuprindă "înțelesul și neînțelesul, văzutul și nevăzutul, cerul și pământul". Dincolo de teoretizări, Macedonski are meritul de a fi compus primul poem în vers liber în literatura română. De asemenea, a reușit să-i reunească în cenacul pe care l-a condus pe cei mai importanți reprezentanți ai "poeziei noi": George Bacovia, Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Traian Demetrescu.

Din 1905 apare revista *Viața nouă*, condusă de către Ovid Densusianu. Acesta promovează o direcție pseudosimbolistă, întrucât nu acceptă decât puține dintre principiile curentului. Atrage atenția promovarea insistentă a tematicii citadine. Sintagma de simbolism exterior îl are în vedere pe Ion Minulescu, deoarece poezia sa contravine deseori principiilor simboliste. Sunt de remarcat tehnicile și motivele pe care le-a abordat: repetițiile, mirajul depărtărilor, tristețea.

Simbolismul autentic este ilustrat de poezia lui George Bacovia. Neîncrezător în lume și în viață, considerându-și existența o rată fatală, el este creatorul unei opere ce are ca temă obsesivă *moartea*. Alături de aceasta abordează alte teme preferate ale simboiștilor precum *orașul* ("un târg de provincie ...cu uliți desfundate și case mărunte, tăvălite în tină" - E. Lovinescu); *natură* (solidară cu materia inertă a zidurilor, supusă unor forțe dezagregante); *cromatica obsedantă* (culorile fiind "strigate ale sufletului"); *muzica stridentă*; *condiția poetului*; *iubirea deprimantă*. Deși monotonă la nivel imagistic și tematic, opera lui G. Bacovia este reprezentativă pentru simbolismul românesc, criticii admitând că se poate vorbi despre "bacovianism" și despre rolul său în anticiparea poeziei moderne. (M.A.)

Expune doctrina estetică promovată de revista *Dacia literară*.

Chiar dacă pentru începutul de secol al XIX-lea istoria literară înregistrează un număr relativ mare de scriitori din toate provinciile românești, creațiile acestora sunt, în general, lipsite de valoare estetică și nu mai satisfac, de multă vreme, exigențele amatorului de lectură. Realitățile sociale și politice sunt potrivnice pentru că impun o stare de izolare, astfel încât scrisul rămâne, pentru încă o vreme, ocupație de timp liber, apanajul diletanților. Majoritatea realizărilor din epocă au un caracter ocazional și, în consecință, reușitele în plan estetic sunt, în cel mai bun caz, fragmentare.

Începând din deceniul al treilea, situația se schimbă în mod semnificativ. Sfârșitul domniilor fanariote implică un proces de *reorientare* a intelectualilor care încep să se familiarizeze cu marea cultură și literatură din Apus, și de *recuperare* a decalajului față de contextul european. Scriitorii aspiră să depășească, în cel mai scurt timp, complexul provincial, iar realizările lor ies din sfera divertismentului. Ca reflex al unei conștiințe artistice tot mai evidente, scrisul tinde să se profesionalizeze. Lipsește, însă, deocamdată, un program estetic realist, adaptat la necesitățile momentului, în măsură să polarizeze forțele creatoare și să le orienteze în vederea împlinirii celor două deziderate fundamentale în epocă, valoarea și specificul național.

Meritul elaborării unei asemenea orientări revine revistei *Dacia literară* care apare la Iași în 30 ianuarie 1840, din inițiativa lui Mihai Kogălniceanu, una dintre personalitățile marcante ale vremii. Articolul – program al publicației - intitulat *Introducere* și semnat de „redactorul răspunzător” Kogălniceanu, este un prim text cu caracter teoretic în care, pe de o parte, problemele momentului sunt analizate în mod realist, iar, pe de altă parte, sunt formulate câteva direcții de evoluție a literaturii naționale în etapa următoare.

Pentru început, autorul schițează o istorie a presei românești, amintind de tentativele nereușite ale unor intelectuali,

precum Teodor Racoce sau Zaharia Carcalechi de a edita publicații în limba națională. Începând, însă, din 1829, apar numeroase gazete, merite esențiale în acest sens revenind lui Gheorghe Asachi, în Moldova (*Albina românească* și *Alăuta românească*), lui Ion Heliade-Rădulescu, în Muntenia (*Curierul românesc* și *Curierul de ambe sexe*) și lui George Barițiu, în Transilvania (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*), „cele mai bune foi ce avem astăzi”.

Când se referă la conținutul acestor publicații, Kogălniceanu constată, mai întâi, că se acorda un spațiu exagerat politicii („mai mult de jumătate din coloanele lor”) și faptul că sunt ancorate excesiv în problematica provinciilor pe care le reprezintă („au mai mult sau mai puțin o coloră locală”).

Pornind de la aceste realități, autorul formulează cu limpezime orientările revistei: „O foaie... care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie care, făcând abnegație de loc, va fi numai o foaie românească și prin urmare s-ar îndeletnici cu producțiile românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune...”

Apare evident de la început faptul că M. Kogălniceanu are în vedere realizarea unui climat literar veritabil prin impunerea unor direcții fundamentale: promovarea creațiilor artistice autohtone în mod perseverent, impunerea specificului național și a criteriului valoric („numai să fie bune”). Astfel, preocupările gazetei se plasează, de la început, în sfera literaturii, realizându-se o netă separare a acesteia de alte forme de activitate (precum politica, de exemplu). Este o primă afirmare la noi a conceptului de autonomie a esteticului.

Publicarea consecventă a producțiilor autohtone este, în altă ordine de idei, în măsură să concretizeze și să stimuleze relația dintre autor și cititor. Conștient că se supune judecății amatorului de literatură, cel dintâi va fi mereu preocupat de nivelul artistic al creației sale. De cealaltă parte, prin exercițiu sistematic, lectorul își creează un univers de așteptare și un cod de lectură, ajungând, cu timpul, să-și apropie, în mod conștient, sistemul de valori al operei.

O altă idee fundamentală este aceea a preluării și valorificării experienței artistice a înaintașilor. Istoricul și omul de

cultură Kogălniceanu, care peste câțiva ani va edita cronicile române, nu putea rămâne insensibil la valorile Umanismului românesc și ale Iluminismului, a căror recunoaștere și asimilare se realizează în mod firesc. Astfel, el concepe literatura națională ca pe un fenomen organic, de continuitate, în cadrul căruia fiecare generație își are partea sa de contribuție: „urmând unui drum bătut de dâșii, folosindu-ne de cercările și ispita lor, vom avea mai puține greutăți și mai mari înlesniri în lucrările noastre.”

Pe baza acestor considerente se schițează în continuare structura publicației, pusă sub semnul conceptului de originalitate („compuneri originale”, „scrieri originale”). Paginile revistei se vor deschide cu generozitate textelor care aparțin redactorilor și colaboratorilor („conlucrătorilor”), dar și celor mai valoroase scrieri risipite prin gazetele vremii. Consecința imediată este o polarizare a artiștilor, esențială pentru proiectele lui Kogălniceanu, astfel încât „foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii românești, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni...” Se preconizează ca selecția textelor să se realizeze din perspectivă strict valorică. Artiștii valoroși ai momentului se vor putea afirma liber, în afara oricărei constrângeri: „fiecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul (specificul) său”.

În formularea considerațiilor de mai sus, Kogălniceanu pornește de la ideea că reușita unui program este condiționată, în primul rând, de existența unui număr semnificativ de artiști talentați care să și-l însușească și să-l illustreze prin operele lor. Reunind principalii scriitori ai momentului, revista va putea impune cu fermitate, pe de-o parte, orientările estetice esențiale pentru destinul literaturii naționale, iar, pe de altă parte, va putea realiza o disociere convingătoare între valoare și impostură.

Chiar dacă nu este, încă, momentul unor evaluări riguroase, Kogălniceanu aduce în discuție necesitatea actului critic, realizat în spirit responsabil, obiectiv: „vom critica cartea, iar nu persoana”. Totuși, nu actul critic în sine este esențial (de altfel, nici nu va fi aplicat în mod consecvent). Autorul inventariază, în această parte a studiului, acele elemente fundamentale pentru împlinirea unui

țel generos. Așadar, reunind creatorii valoroși, respectându-le individualitatea artistică, impunând actul critic, e posibil să se împlinească o nobilă aspirație, aceea „ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Observația lui Paul Cornea, este, din acest punct de vedere pertinentă: „Marea însemnătate a programului «Daciei literare» nu rezidă... în ceea ce corectează, ci în ceea ce aduce nou. Esențială e promovarea hotărâtă și deplin consecventă a directivei naționale și populare în literatură”.

Scopul este, așadar, clar formulat. Urmează, în mod firesc, precizarea orientărilor necesare pentru împlinirea acestor obiective, nu înainte, însă, de un efort susținut de a îndepărta tot ceea ce ar putea zădărnici reușita demersului. Astfel, un prim obstacol este reprezentat, în concepția lui Kogălniceanu, de traduceri care „nu fac o literatură”. Afirmația se bazează pe o bună cunoaștere a realităților vremii. Teatrul este sufocat de trupe străine, care, în absența unui repertoriu original, pun în scenă piese cu valoare îndoielnică. Romanele de mistere și de aventuri, foarte gustate în epocă, de altfel, pervertesc gustul cititorului, sunt „o manie ucigătoare a gustului original”. În consecință, e momentul pentru o orientare hotărâtă către realități naționale: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris...”

Sunt concentrate aici principalele surse de inspirație, menite, în opinia lui Kogălniceanu, să impulsioneze evoluția fenomenului literar autohton. Sintetizându-le, autorul articolului nu face decât să concretizeze aspirațiile unei întregi generații: „... principiile proclamate la «Dacia literară» nu erau rodul unei inițiative personale, ci expresia unei stări de spirit foarte generale” (Paul Cornea).

Numite, sau doar sugerate, domeniile pe care le propune autorul sunt istoria, natura, folclorul și actualitatea. Prin prisma primelor trei, programul revistei este unul de inspirație romantică, în deplin acord cu spiritul epocii.

Istoria, una dintre marile descoperiri ale generației de la 1848, este în măsură să legitimizeze aspirațiile seculare de libertate. De asemenea, contribuie la o mai bună cunoaștere a identității naționale. În sfârșit, evenimentele și personalitățile trecutului devin o inepuizabilă sursă de inspirație, așa cum se va demonstra în cel mai scurt timp. De altfel, ca o primă și strălucită confirmare, chiar în acest prim număr al revistei, este publicată capodopera nuvelistică de inspirație istorică, opera *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi, urmată, mai târziu, de alte proze, reunite în volumul *Fragmente istorice (Sobieski și românii, Aprodul Purice etc.)*.

Inspirația din istorie stimulează, în epocă și mai târziu, cultivarea unor specii epice și dramatice. Bolintineanu publică *Legende istorice*, Alecsandri impune poemul eroic valorificând sursa folclorică (*Dan, căpitan de plai, Dumbrava Roșie*). Alecsandri, iar mai târziu Hasdeu consacră drama de inspirație istorică (*Despot vodă, Răzvan și Vidra*), pietre de temelie ale repertoriului dramatic național.

Folclorul începe să fie prețuit în dubla sa calitate de model artistic și sursă de inspirație. Odată asimilat, acesta se va înscrie definitiv în sfera valorilor artistice românești, fiind valorificat în creații originale de toți marii noștri scriitori. Inspirat din folclor sunt doinele și baladele lui Vasile Alecsandri. Cele din urmă marchează, potrivit lui G. C. Nicolescu: „o adevărată cotitură în lirica românească, uimind prin felul rapid și profund al intuirii specificului creației populare, prin intima sa identificare cu specificul ei”.

Natura ca sursă de inspirație stimulează dezvoltarea poeziei lirice. Cultivată în epocă mai ales pentru caracterul ei decorativ, sau potențând ideea comuniunii om-natură, aceasta va genera creații reprezentative ceva mai târziu, începând cu pastelurile lui Alecsandri și culminând cu lirica eminesciană.

În sfârșit, actualitatea, realitățile naționale stimulează dezvoltarea comediei (ciclul *Chirițelor* de V. Alecsandri), nuvela socială, fiziologia literară (V. Alecsandri, C. Negruzzi), jurnalul de călătorie (Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu), fabulele lui Gr. Alexandrescu.

Ceea ce se publică acum reprezintă, deopotrivă, certe reușite în plan estetic, dar și experiențe artistice ale căror rezultate se vor vedea mai târziu. Și dintr-o perspectivă, și din cealaltă, meritul revistei **Dacia literară** este incontestabil. (C. B.)

Prezintă rolul *Junimii* și al lui Titu Maiorescu în impunerea noii direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Epoca pașoptistă este momentul de afirmare a literaturii moderne, un merit esențial în acest proces revenind programului revistei *Dacia literară*. Chiar dacă orientările generale cuprinse în *Introducere* vor influența pentru o lungă perioadă de timp evoluția fenomenului literar, acestea nu mai sunt suficiente pentru etapa următoare. Evenimentele politice, sociale și culturale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea impun cu necesitate o nouă orientare în măsură să asigure evoluția firească prin impunerea adevăratelor valori, implicit repudierea diletantismului și a imposturii: „Rigorile unui spirit nou, profund critic, au pregătit cultural o epocă de împliniri... o epocă de așezare și definire a scării românești de valori în context și pe fundal european” (N. Manolescu). Meritul esențial în acest sens revine societății „Junimea” din Iași și mentorului acesteia, Titu Maiorescu, personalitate a cărei autoritate incontestabilă orientează evoluția culturii și literaturii române până la începutul veacului al XX-lea.

Chiar dacă junimiștii obișnuiau să afirme în mod glumeț că originea mișcării se pierde în noaptea timpurilor, societatea ia ființă prin 1864 din inițiativa unor tineri intelectuali reveniți de curând de la studii din străinătate, Theodor Rosetti, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Petre Carp și Titu Maiorescu. Activitatea se desfășoară în casele lui Vasile Pogor, sub formă de ședințe publice, deviza junimiștilor fiind „Intră cine vrea, rămâne cine poate”. Cu timpul, activitatea societății se diversifică, mai ales că, din 1867, dispune de o tipografie proprie. Astfel va fi posibil să se deschidă o librărie, dar, mai ales, propriul organ de presă, revista *Convorbiri literare*, condusă de Iacob Negruzzi și care va susține toate marile inițiative ale grupării.

În evoluția societății, cercetătorii disting câteva etape. Cea dintâi, când activitatea se desfășoară la Iași (1864-1874) este considerată de N. Manolescu drept „cea mai rodnică și cea mai

răsunătoare”. Este etapa când se cristalizează principiile fundamentale și sunt susținute, cu un spirit critic necruțător inițiativele de îndepărtare din câmpul literaturii și culturii a tuturor fenomenelor nocive.

În etapa următoare, 1874 – 1890, gruparea își desfășoară activitatea fie la Iași, fie la București, și se axează, mai ales, pe promovarea și afirmarea valorilor autentice, precum Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici.

După 1890, fără a se îndepărta de orientările generale, se constată o serie de schimbări. Junimiștii se afirmă în politică, ignorată până la 1870, desfășurându-și activitatea la București, iar preocupările lor dobândesc un pronunțat caracter academic.

Reușitele societății se explică deopotrivă printr-o concepție limpede, perfect adaptată la problematica epocii, și prin autoritatea incontestabilă, științifică și morală, a mentorului Titu Maiorescu. Într-un amplu studiu dedicat *Junimii*, Tudor Vianu fixează, mai întâi, aspectele esențiale care compun spiritul „grupării”. Este vorba de *spiritul filosofic, spiritul oratoric, gustul clasic și academic, ironia, spiritul critic*, caracterizat prin respectul adevărului și modestie. Toate acestea contribuie la realizarea unei concepții coerente, aplicate cu consecvență: „Un suflu de temeinicie trece astfel prin cultura noastră, într-un moment care avea atâta nevoie de o asemenea înrâurire” (T. Vianu).

Sub directă îndrumare a lui Titu Maiorescu, gruparea își definește și susține, pe diferite căi, o serie de inițiative hotărâtoare în problemele limbii, literaturii și culturii, ale căror rezultate vor deveni evidente în scurtă vreme. Astfel, se pune capăt babiloniei lingvistice din epocă, fundamentându-se științific aspecte legate scrierea limbii române sau neologisme. Amplul studiu intitulat *Despre scrierea limbii române* (1866) argumentează, mai întâi, necesitatea impunerii alfabetului latin. Premiza este constituită de caracterul latin al limbii române, aspect esențial în definirea identității noastre: „Căci pentru români limba este cea mai scumpă rămășiță de la strămoșii latini, care astăzi le amintește încă o nobilă antichitate și care totdeauna le-a fost busola unică, dar sigură spre a le păstra direcția dreaptă și a-i feri

de rătăcirea și pierderea în mijlocul valurilor de popoare imigrante ce bântuia Dacia lui Traian”.

Întrucât „după limbă se îndreptează și scrierea”, utilizarea alfabetului latin devine firească. Referitor la ortografie, după o demonstrație argumentată, fără a ocoli inconvenientele, autorul pledează pentru principiul fonetic. De asemenea, în concordanță cu specificul limbii române, propune, într-un raport prezentat Academiei Române, simplificarea alfabetului prin eliminarea unor litere și grupuri străine spiritului românesc.

În privința neologismelor, majoritatea principiilor formulate de Maiorescu sunt valabile și astăzi. Astfel, este de părere că atunci când în limba populară există un cuvânt slavon și unul „curat român”, cel dintâi trebuie eliminat. De asemenea, dacă există un termen de origine latină, împrumutul este inutil. Neologismele ar trebui să fie mai ales de origine romanică, exceptând termenii tehnici, dar îndepărtarea tuturor cuvintelor slave este imposibilă.

Deosebit de vehement se exprimă autorul împotriva „stricătorilor” de limbă (*Limba română în jurnalele din Austria*).

Din dorința de a familiariza publicul larg cu cele mai importante probleme din domenii precum literatura, istoria, psihologia, filosofia etc., societatea organizează conferințe („prelecțiuni populare”) susținute de personalități ale vremii, cu o impecabilă ținută academică.

Cele mai mari merite sunt legate, însă, de domeniul literaturii, Maiorescu legându-și numele de epoca marilor clasici, perioada de maximă afirmare a geniului creator românesc. Studiile se axează, într-o primă etapă, asupra problemelor teoretice, pentru ca, mai târziu, când inițiativele sale dau roade, să se orienteze către critica literară propriu-zisă. Astfel, va publica studii despre operele unor autori precum Eminescu, Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voinești etc.

Articolele cu caracter teoretic izvorăsc dintr-o necesitate absolută în epocă, aceea de a oferi amatorilor de literatură o serie de repere indispensabile în descifrarea semnificațiilor actului de creație. De altfel, așa cum Maiorescu însuși afirmă, studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* a fost ocazionat de o

problemă apărută chiar în ședințele *Junimii*. Când junimiștii îi propun să realizeze o antologie lirică, în care să fie incluse cele mai valoroase creații publicate până atunci, discuțiile alunecă iremediabil către probleme teoretice. Inițiativa criticului izvorăște, însă, și dintr-un profund sentiment al responsabilității față de energiile morale și intelectuale ale poporului, fatalmente limitate, și care, de aceea, trebuie dirijate în așa fel încât să-și împlinească destinul: „Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă?”

Din dorința de a realiza o imagine limpede asupra actului de creație artistică, Maiorescu își structurează studiul în două părți, respectiv *Condițiunea materială a poeziei* și *Condițiunea ideală a poeziei*, respectiv *forma* și *fondul*. Pentru a preciza statutul literaturii, disociază între poezie, chemată să exprime frumosul, și știință, „care se ocupă de adevăr”. Diferența constă în aceea că, pe când adevărul exprimă exclusiv idei, „frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă”.

O diferențiere netă constată esteticianul în privința „materialului” de care se folosesc artele. Singurul domeniu care nu-și găsește acest material în lumea fizică este poezia; aceasta se folosește de un „organ de comunicare”, cuvintele. Când dobândesc o încărcătură poetică, ele au capacitatea de a realiza, în conștiința cititorului, anumite imagini „sensibile”. Artistul are, însă, de luptat cu un aspect deosebit: prin utilizare zilnică, orice cuvânt își pierde forța de sugestie, expresivitatea. În aceste condiții se impun a fi utilizate o serie de procedee („mijloace”) menite să-i sporească această expresivitate:

1. „Primul mijloc este alegerea cuvântului celui mai puțin abstract”.
2. „Al doilea mijloc... sunt adjectivele și adverbele, ceea ce s-a numit «epitete ornante»”.
3. „Un alt mijloc... sunt personificările obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte, precum și a calităților și acțiunilor”.
4. „comparațiunea, metafora, tropul în genere”.

Continuând demersul teoretic, Maiorescu face o serie de considerații legate de funcționalitatea comparațiilor și exprimă o concepție limpede despre originalitate: „Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată: dar nou și original trebuie să fie vestmântul sensibil cu care învălește și pe care îl reproduce în imaginația noastră”.

Dovedind un gust estetic desăvârșit, el oferă bogate exemplificări de creații reușite, dar și lipsite de valoare, în dorința manifestă de a evidenția statutul poeziei.

Trecând la *Condiția ideală a poeziei*, mentorul *Junimii* pornește de la premisa că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune...”, iar apoi disociază oarecum tranșant între „obiecte poetice” și nepoetice, incluzând în prima categorie sentimente precum iubirea, ura, tristețea, bucuria etc.

Pe urmele Doamnei de Staël consideră că poezia este lipsită de orice finalitate practică, rostul ei fiind exclusiv acela de a realiza „plăcerea estetică” și catharsisul.

Drept calități ideale ale poeziei stabilește:

1. „O mai mare repejune a mișcării ideilor”.
2. „O exagerare sau cel puțin o mărire și nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului și a pasiunii”.
3. „O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt în sens bun...”

Acest adevărat compendiu de estetică aduce în discuție, în continuare, și alte aspecte specifice actului de creație artistică. Astfel, el teoretizează despre forța de sugestie a poeziei și repudiază ocazionalul. Consideră că „adevărul artistic este un adevăr subiectiv” și se pronunță împotriva abuzului de diminutive care pot strica efectul artistic. În această ultimă parte a studiului accentuează valoarea de model a poeziei populare: „Farmecul poeziilor populare e distanța relativă între ideile de rând, care servesc de fond, și subita nobleță de simțământ, care străbate și se înalță peste dânsle”.

Evident, ideile maioresciene nu sunt originale; ele sunt, în majoritatea lor, așa cum s-a demonstrat, de inspirație clasică („grijă de echilibru, de adecvare, de claritate...”, Paul Georgescu).

Importanța studiului ține de perfecta adaptare a ideilor la problemele specifice ale literaturii momentului și, în aceeași măsură, de capacitatea analitică a criticului, al cărui gust estetic se dovedește desăvârșit.

Idei teoretice sunt cuprinse, de asemenea, în studiul din 1885, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. Pentru a combate acuzațiile de imoralitate aduse dramaturgului, Maiorescu exprimă ideea că arta iese din sfera conceptelor de moralitate și imoralitate. În opera literară realitatea este transfigurată: „Subiectul poate fi luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nici o preocupare practică”.

De asemenea, se aduce în discuție valoarea tipologică a personajelor din comedii și se accentuează adecvarea limbajului la statutul personajului.

Concepția estetică maioresciană își găsește în chip firesc materializarea în studiile critice, autorul probând aceeași intuiție sigură, echilibru și un gust fără cusur. Aceste trăsături, din punctul de vedere al lui Tudor Vianu, îl singularizează: „Nimeni n-a purces însă la opera de judecare a literaturii cu o înălțime mai mare de vederi, și de pe înaltele foișoare ale principiilor nimeni n-a privit cu mai multă stăruință către fenomenul literar”.

Deja studiul *Direcția nouă în poezia română* (1872) vădește unele particularități, între care ierarhizările din perspectivă valorică, preferința pentru aprecierile cu caracter general, dar și observațiile minuțioase și argumentate, menite să sublinieze originalitatea artistului. *Pastelurile* lui Alecsandri spre exemplu sunt „toate însuflețite de o simțire așa curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui...”

De asemenea, doar pe baza câtorva creații, recunoaște în Eminescu un „poet, poet în toată puterea cuvântului”, chiar dacă, din punctul său de vedere, există încă destule stângăcii.

Studiul cel mai important este *Eminescu și poeziile lui*, publicat în 1889, anul morții poetului. Titlul sugerează și structura textului: prima parte include o serie de precizări biografice și subliniază principalele trăsături de personalitate ale artistului. Partea

a doua evidențiază câteva dintre atributele de bază ale creației. De la început, criticul evidențiază aprecierea de care poezia eminesciană se bucură în rândul cititorilor: „Tânăra generație română se află astăzi sub influența operei poetice a lui Eminescu”.

După câteva necesare clarificări în privința biografiei artistului, precizează că boala sa este de natură ereditară. Ca trăsături fundamentale de personalitate stabilește inteligența, memoria, efortul consecvent de a se cultiva. Pesimismul eminescian este, după Maiorescu, o atitudine superioară: „Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulțumit de soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște.”

Atitudinea generală a poetului stă sub semnul „seninătății abstracte”, iar concepția despre eros este una aparte: „el nu vede în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil.”

Analizând particularitățile operei, Maiorescu observă, rând pe rând, bogăția de idei, cultura vastă, care acoperă zone ample ale spiritualității românești și universale.

Creația eminesciană exprimă sentimente general-umane, este strâns legată de tradiția românească. Poetul a reușit mereu un deplin acord între conținut și formă, rezultat al unui îndelungat proces de elaborare și al stăpânirii depline a resurselor expresive ale limbii. Influențele populare sunt evidente în „armonia, uneori onomatopeică a versurilor sale”, tot astfel cum lectura cronicilor i-a permis „pătrunderea intimă a vechei limbi române”.

Referitor la tehnica versificației, surprinde câteva elemente de originalitate, iar apoi evidențiază faptul că artistul a îmbogățit literatura noastră cu specii precum oda, glossa sau sonetul. În chip firesc, la sfârșitul studiului apreciază că întreaga evoluție a poeziei românești în secolul al XX-lea va sta „sub auspiciile geniului său”.

Concepțiile maioresciene, în ansamblu se înscriu, firesc, într-o tradiție. Junimiștii valorifică în mod critic ideile înaintașilor, realizează o analiză profundă a problemelor din epocă și trasează cu siguranță direcțiile de dezvoltare a literaturii și culturii. (C.B.)

Expune ideile care stau la baza direcției moderniste, promovate de Eugen Lovinescu.

În evoluția literaturii române, se disting trei etape fundamentale cristalizate în orientări sau curente literare: perioada pașoptistă (1830–1860), avându-l ca mentor pe Mihail Kogălniceanu, Epoca Marilor Clasici (aproximativ 1870–1885), legată de activitatea societății literare și culturale *Junimea*, precum și de activitatea lui Titu Maiorescu, (îndrumătorul cultural și literar al epocii), și perioada interbelică (1920–1940), ale cărei dimensiuni literare se dezvoltă în jurul a două mari orientări: modernismul și tradiționalismul.

Modernismul reprezintă, în sens larg, o orientare/mișcare artistică și literară caracterizată prin negarea tradiției și impunerea unor elemente înnoitoare în planul creației. Ca amplă mișcare artistică și literară, modernismul cuprinde curentele artistice/literare novatoare, precum: simbolismul, expresionismul și curentele de avangardă (dadaismul, suprarealismul). Bazele modernismului românesc au fost puse de Eugen Lovinescu, (întemeietorul criticii și literaturii române moderne), a cărui activitate literară a exercitat o influență profundă asupra literaturii române, în prima jumătate a secolului al xx-lea (perioada interbelică). Contribuția lui Eugen Lovinescu la modernizarea literaturii române este evidențiată atât prin activitatea de director al revistei *Sburătorul* și de mentor al grupării cristalizate în jurul acesteia, cât și prin volumele de critică și istorie literară. Considerând critica literară ca pe „a zecea muză”, Lovinescu se manifestă ca animator estetic „ce-și ia responsabilitatea directoare a unei reviste, *Sburătorul*, și treptat-treptat a întregului modernism” (G. Călinescu). Revista *Sburătorul* devine expresia modernismului epocii, deschizând scriitorilor vremii un orizont definit printr-o mare libertate de mișcare în ceea ce privește tematica literară și formele de expresie. Dar *Sburătorul* n-a reprezentat doar o revistă, ci și un cerc literar, a cărui existență a fost mult mai îndelungată, din 1919 până în 1947 (patru ani după moartea lui Lovinescu). Revista a apărut la București, între 1919–1922 și 1926–

Expune ideile care stau la baza direcției moderniste, promovate de Eugen Lovinescu.

În evoluția literaturii române, se disting trei etape fundamentale cristalizate în orientări sau curențe literare: perioada pașoptistă (1830–1860), avându-l ca mentor pe Mihail Kogălniceanu, Epoca Marilor Clasici (aproximativ 1870–1885), legată de activitatea societății literare și culturale *Junimea*, precum și de activitatea lui Titu Maiorescu, (îndrumătorul cultural și literar al epocii), și perioada interbelică (1920–1940), ale cărei dimensiuni literare se dezvoltă în jurul a două mari orientări: modernismul și tradiționalismul.

Modernismul reprezintă, în sens larg, o orientare/mișcare artistică și literară caracterizată prin negarea tradiției și impunerea unor elemente înnoitoare în planul creației. Ca amplă mișcare artistică și literară, modernismul cuprinde curențele artistice/literare novatoare, precum: simbolismul, expresionismul și curențele de avangardă (dadaismul, suprarealismul). Bazele modernismului românesc au fost puse de Eugen Lovinescu, (întemeietorul criticii și literaturii române moderne), a cărui activitate literară a exercitat o influență profundă asupra literaturii române, în prima jumătate a secolului al xx-lea (perioada interbelică). Contribuția lui Eugen Lovinescu la modernizarea literaturii române este evidențiată atât prin activitatea de director al revistei *Sburătorul* și de mentor al grupării cristalizate în jurul acesteia, cât și prin volumele de critică și istorie literară. Considerând critica literară ca pe „a zecea muză”, Lovinescu se manifestă ca animator estetic „ce-și ia responsabilitatea directoare a unei reviste, *Sburătorul*, și treptat-treptat a întregului modernism” (G. Călinescu). Revista *Sburătorul* devine expresia modernismului epocii, deschizând scriitorilor vremii un orizont definit printr-o mare libertate de mișcare în ceea ce privește tematica literară și formele de expresie. Dar *Sburătorul* n-a reprezentat doar o revistă, ci și un cerc literar, a cărui existență a fost mult mai îndelungată, din 1919 până în 1947 (patru ani după moartea lui Lovinescu). Revista a apărut la București, între 1919–1922 și 1926–

1927. Obiectivele grupării erau promovarea tinerilor scriitori și imprimarea unei tendințe moderniste în evoluția literaturii române. Principalele cărți de doctrină ale lui E. Lovinescu sunt: *Istoria civilizației române moderne* (3 vol., 1924–1925) și *Istoria literaturii române contemporane* (5 vol., 1926–1929).

Criticul dezvoltă în opera sa *teoria sincronismului*, pornind de la „legea imitației” a psihologului și sociologului francez Gabriel Tarde, care explică viața socială prin interacțiunea reacțiilor sufletești (unica modalitate de a explica și înțelege mecanica socială e psihologia umană). Sincronismul presupune „interdependență”, „contemporaneitate”, un acord cu „spiritul veacului” (*saeculum*): „Interdependență înseamnă pentru noi, sincronism, adică tendința de uniformizare a tuturor formelor de viață, a societăților moderne solidare între ele” – scrie criticul în *Istoria civilizației* (vol. III). Prin aceasta, Lovinescu se pronunță pentru adaptarea nelimitată, rapidă și amplă a ultimelor formule artistice din Occident, adică pentru punerea de acord a literaturii române cu „spiritul veacului”, susținând că legea dezvoltării civilizației este *imitația*. Potrivit acestei teorii (a imitației), societățile înapoiate suportă o influență fecundă din partea celor avansate. Această influență se realizează în două trepte (*simulare* și *stimulare*): mai întâi, se adoptă, prin imitație, forme ale civilizației superioare (*simulare*), apoi, după implantare, se stimulează crearea unui fond propriu (*stimulare*). E. Lovinescu consideră că modernizarea societății românești a început o dată cu preluarea formelor occidentale, a ideilor novatoare. Fenomenul „formelor fără fond”, de care vorbise Titu Maiorescu, este acceptat de E. Lovinescu, considerându-l inevitabil și creator: formele pot să-și creeze fondul, susține el. În literatură *principiul sincronismului* presupune acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă noutate și modernitate fenomenului literar. Prin *modernizare*, criticul înțelege, în fond, depășirea unui spirit „provincial”, fiind împotriva limitării ariei de inspirație literară la mediul rural, așa cum preconizau sămănătoriștii și poporaniștii. Literatura nu poate progresa, după opinia criticului, dacă rămâne închistată în tiparul tradițiilor trecutului, devenind, astfel, anacronică. Totodată, el declară că nu are nici o împotrivire față de apariția elementului rural

în artă, dar nu trebuie să se ajungă la o limitare aici, ci să se deschidă spre universalitate orizontul literaturii române. Susținându-și ideile moderniste, E. Lovinescu și colaboratorii săi au dus o polemică cu cercurile *Vieții românești* (revistă condusă de Garabet Ibrăileanu) și cu cele de la *Gândirea* (revistă de orientare tradiționalistă), în probleme privind specificul național. Polemica criticului cu tradiționalismul nu conduce la combaterea factorului etnic, a specificului național în creație, pe care nu-l contestă, ci la sublinierea necesității de înnoire.

În consecință, pentru sincronizarea literaturii cu „spiritul veacului”, sunt necesare, după părerea lui E. Lovinescu, câteva *mutații esențiale*, în plan tematic și estetic, cum ar fi: trecerea de la o literatură cu tematică preponderent rurală la o literatură de inspirație urbană; cultivarea prozei obiective, evoluția poeziei de la epic la liric; intelectualizarea prozei și a poeziei; dezvoltarea romanului analitic; introducerea în centrul creației a intelectualului, a citadinului, cu o adâncire a analizei psihologice. Pentru acest motiv, la *Sburătorul* era admirată și prețuită literatura Hortensiei Papadat-Bengescu. Un caz semnificativ îl reprezintă, pentru cercurile *Sburătorului*, opera lui Liviu Rebreanu, care este foarte apreciată pentru obiectivizarea ei, pentru „puterea de distanțare contemplativă”, corespunzând (îndeosebi romanul *Ion*) vederilor lui Lovinescu.

În domeniul criticii literare, la *Sburătorul* s-a continuat linia maioreșciană (criteriu estetic primând în evaluarea operelor literare), reliefându-se dezideratul mentorului junimist: de a fi naționali, cu fața orientată spre Occident.

Sincronismul nu este unicul criteriu de apreciere în critica lui Lovinescu. Ideea esențială a criticii lovinesciene este *mutația valorilor estetice*. Criticul susține că dintr-o operă a trecutului partea vie dispare, rămânând doar tiparul ei ideologic, accesibil numai prin studiu. Prin urmare, se petrece o mutație a valorilor; o dată ce au depășit granițele epocii, operele pălesc și dispar, în cele din urmă, ca valori estetice. *Odisea*, *Iliada* le putem înțelege, dar nu le putem simți. Scrieri, altădată de succes, sunt azi moarte din punct de vedere estetic. O lege necruțătoare – timpul – limitează deci viața valorilor estetice, distrugând substanța lor vie. În fața acestei legi nu ne

rămâne decât să ne resemnăm. Această teorie este combătută în epocă, susținându-se că, pierzând ceea ce este efemer și accidental în opere, acestea păstrează, totuși, inalterabile simbolurile fundamentale, care produc, ca și atunci, cea mai vie impresie. De asemenea, timpul asociază înțelesuri și semnificații noi și, adesea, o operă circulă în epocile moderne cu o mai mare bogăție de sugestii decât în momentul producerii și emiterii ei.

Modernismul lovinescian, bazat pe *principiul sincronismului* și pe *teoria imitației*, aplicând cu consecvență *criteriul estetic* în judecata operei de artă, poate fi considerat drept un moment de referință în evoluția culturii și a literaturii române. (L.S.)

Prezintă ideologia literară a tradiționalismului.

Tradiționalismul este un concept general care denumește orientările conservatoare cu manifestare atât înaintea primului război mondial (1895-1920), cât și în perioada interbelică (1922-1944). Termenul este utilizat în opoziție cu modernismul, susținut de către Eugen Lovinescu. De altfel, binomul tradiționalism-modernism s-a aflat în centrul disputelor din anii de după prima conflagrație mondială. În esență, literaturii deschise modelelor occidentale i s-a opus literatura atașată valorilor tradiționale. Aceasta din urmă este promovată de către reprezentanții a trei orientări: sămănătorismul, poporanismul și ortodoxismul gândirist.

Sămănătorismul este curentul de idei care domină în perioada 1895-1910 nu numai în plan cultural-literar, cât mai ales în domeniul social-politic, formându-se în jurul revistei *Sămănătorul*. Fondatorii acesteia au fost Alexandru Vlahuță, George Coșbuc și Nicolae Iorga. În primul său număr a fost publicat articolul-program *Primele vorbe*, în care este declarată intenția de a transforma revista într-un “stindard de pace, de înseninare și înfrățire a intelectualității, de apostolică muncă pentru dezmoțirea inimilor care tânjesc, pentru redeșteptarea avântului de odinioară în sufletele românilor, pentru chemarea atâtor puteri risipite la o îndrumare mai sănătoasă, la sfânta grijă a întăririi și a înălțării neamului acestuia”. Tot aici se solicită identificarea cu “marea viață a poporului”, țăranul fiind considerat “cel mai cinstit, mai moral și mai harnic din locuitorii țerei...”. Este criticată înstrăinarea scriitorilor de tradiție, fiind recomandate, în spiritul *Daciei literare*, surse de inspirație cum ar fi “trecutul glorios de luptă al neamului acestuia” și “frumusețile acestui pământ”.

Întreaga doctrină sămănătoristă se regăsește în programul revistei, ideologul curentului fiind Nicolae Iorga. Personalitate de primă mărime a timpului, el a insistat asupra necesității creării unei culturi naționale, bazate pe tradițiile și obiceiurile populare, cultură care să se opună “bâiguierilor străine din saloanele cosmopolite”. Literatura este considerată o expresie specifică a sufletului național, în consecință, principala sursă de inspirație ar trebui să fie *satul*,

prezentat într-o viziune idilică. În cadrul acestuia , omul apare legat organic de natură, de pământ, iar boierul vechi, de neam, trăiește în armonie cu țăranul-argumente pentru a vorbi despre proiectarea satului sămănătorist într-un atemporal idilic.

Devin trăsături definitorii ale literaturii sămănătoriste *subiectivismul, paseismul, tezismul, viziunea idilică asupra satului și a țăranului* , regăsite în volume semnate de George Coșbuc (*Balade și idile, Fire de tort*), Duiliu Zamfirescu (romanele din ciclul *Comăneștenilor*), Ionel Teodoreanu (*La Medeleni*) sau în câteva dintre scrierile lui Octavian Goga, Ștefan Octavian Iosif sau Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Poporanismul își are punctul de plecare în narodnicismul rus, ale cărui idei sunt introduse la noi de către Constantin Stere. Teza de bază are în vedere țăranimea considerată o forță socială capabilă să instaureze o nouă orânduire.

În plan literar , poporanismul s-a constituit în jurul revistei *Viața Românească*, apărută la Iași în 1906, sub conducerea lui G. Ibrăileanu. Articolul-program se intitulează *Cătră cetitori*, aici fiind declarat scopul publicației: “munca pe câmpul culturii naționale”.

Poporanismul este definit de Ibrăileanu nu atât ca teorie, cât mai ales ca un “sentiment de recunoștință, de simpatie și de datorie față cu țăranimea”. În cadrul ideologiei poporaniste, literatura este considerată o expresie a socialului, un factor de reformare a lui, de “recâștigare a condiției naționale a culturii”(G. Ibrăileanu), având din aceste motive caracter militant și părtinitor.

Deși are ca punct comun cu sămănătoristii situarea țăranimii în centrul atenției, diferența fundamentală între reprezentanții celor două orientări constă în maniera de prezentare a satului-idilică pentru unii, realistă pentru ceilalți. De altfel, trăsăturile definitorii pentru scriitorii poporaniști sunt *atitudinea realist-critică, dezaprobarea idilismului, simpatia față de țăranime, promovarea idealului de luminare a acestei clase sociale*. Ca reprezentanți ai acestei mișcări pot fi menționați Calistrat Hogaș, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga.

Cea de a treia direcție tradiționalistă, *ortodoxismul*, se manifestă în perioada interbelică, între anii 1925-1935, grupând

colaboratorii revistei *Gândirea* (de aici și denumirea dată curentului-gândirism). Publicația apare inițial la Cluj, în 1921, sub conducerea lui Cezar Petrescu și D.I. Cucu, ulterior la București, de această dată cu Nichifor Crainic director. Ultimul menționat este ideologul mișcării cu un accentuat caracter de dreapta. În concepția lui, istoria și folclorul sunt considerate domenii relevante ale specificului național, în spiritul sămănătorismului. Este dusă la extrem ideea factorului etnic și a ortodoxiei-ca nucleu ce ne-a conservat ființa națională. Se promovează, astfel, un tradiționalism spiritualizat, cu o bază religioasă, ortodoxismul având statutul de esență a românismului. De aceea este stipulată cerința ca operele de cultură românești să conțină obligatoriu un substrat metafizic, pentru a exprima, astfel, cu adevărat, ethosul național. Cele mai cunoscute articole semnate de N. Crainic în care sunt dezbătute aceste teorii sunt *Sensul tradiției* și *Iisus în țara mea*.

În perioada apariției clujene, revista *Gândirea* publică din creațiile lui Lucian Blaga, Ion Pillat, George Bacovia, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, așadar câțiva dintre cei mai apreciați scriitori ai momentului. Colaboratori ai *Gândirii* bucureștene sunt Vasile Voiculescu, Radu Gyr, Dumitru Stăniloae, Vintilă Horia, Mateiu Caragiale.

Gândiriștii preferă motive precum mănăstirea, altarul, crucea, îngerul, arhanghelul, scene biblice - acestea din urmă autohtonizate, localizate în spațiul românesc și combinate cu elemente mitologice sau folclorice specifice. Deși ancorați tradiției, scriitorii reprezentativi ai acestei orientări au fost deschiși elementelor de modernitate, aspect sesizat și de către Eugen Lovinescu, adversar din principiu al tradiționalismului literar. (M. A.)

CUPRINS

Comentează particularitățile de limbaj și expresivitate (*procedee artistice, elemente de versificație*) ale unui text poetic studiat, aparținând perioadei pașoptiste.

<i>Ioan Heliade Rădulescu – Zburătorul</i>	5
<i>Grigore Alexandrescu - Umbra lui Mircea. La Cozia</i>	9

Argumentează caracterul romantic al unei poezii studiate aparținând lui Mihai Eminescu.

<i>Mihai Eminescu - Sara pe deal</i>	14
--	----

Analizează rolul elementelor de compoziție într-un text poetic studiat, aparținând lui Mihai Eminescu (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, incipit, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență*).

<i>Mihai Eminescu – Glossă</i>	21
--------------------------------------	----

Comentează particularitățile de limbaj și de expresivitate (*imaginar poetic, procedee artistice, elemente de versificație*) ale unui text poetic studiat aparținând lui Mihai Eminescu.

<i>Mihai Eminescu – Luceafărul</i>	26
<i>Mihai Eminescu - Scrisoarea I</i>	33

Ilustrează conceptele operaționale *temă și motiv literar* pe baza unei poezii romantice studiate, aparținând lui Mihai Eminescu.

<i>Mihai Eminescu – Revedere</i>	38
--	----

Analizează particularitățile de structură și de expresivitate, caracteristice simbolismului, prin referire la o poezie studiată.

<i>George Bacovia – Lacustră</i>	43
--	----

Explică rolul elementelor de compoziție dintr-un text poetic studiat, aparținând lui G. Bacovia (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență – motiv poetic, leitmotiv*).

<i>G. Bacovia – Plumb</i>	48
---------------------------------	----

X

Expune specificul raportului autor - eu liric, prin referire la un text poetic al unui autor aparținând direcției moderniste.

Lucian Blaga – Autoportret..... 54

Evidențiază elementele de compoziție dintr-un text poetic studiat, aparținând lui Lucian Blaga (la alegere, două elemente dintre următoarele: *titlu, incipit, secvențe poetice, relații de opoziție și de simetrie, elemente de recurență – motiv poetic, leitmotiv*).

Lucian Blaga - Paradis în destrămare 59

Prezintă particularități moderniste într-o poezie studiată aparținând lui Tudor Arghezi.

Tudor Arghezi – Flori de mucigai..... 63

Prezintă particularități moderniste într-o poezie studiată, aparținând lui Ion Barbu.

Ion Barbu - Din ceas, dedus ... 67

Ilustrează conceptul operațional de tradiționalism, prin referire la un text liric studiat.

I. Pillat - Aci sosi pe vremuri..... 72

Ilustrează caracteristicile limbajului poetic (*expresivitate, ambiguitate, sugestie*), cu exemple aparținând neomodernismului.

Nichita Stănescu - În dulcele stil clasic..... 76

Comentează elemente de limbaj și de expresivitate, dintr-un text poetic neomodernist, aparținând lui Nichita Stănescu.

Nichita Stănescu - Leoaică tânără, iubirea..... 79

Ilustrează conceptul operațional *artă poetică*, prin referire la o creație lirică studiată, aparținând unui autor canonic.

Tudor Arghezi – Testament 85

Mihai Eminescu – Epigonii 90

Lucian Blaga - Eu nu strivesc corola de minuni a lumii 94

Ilustrează conceptul operațional de curent literar, cu referire la romantismul românesc 102

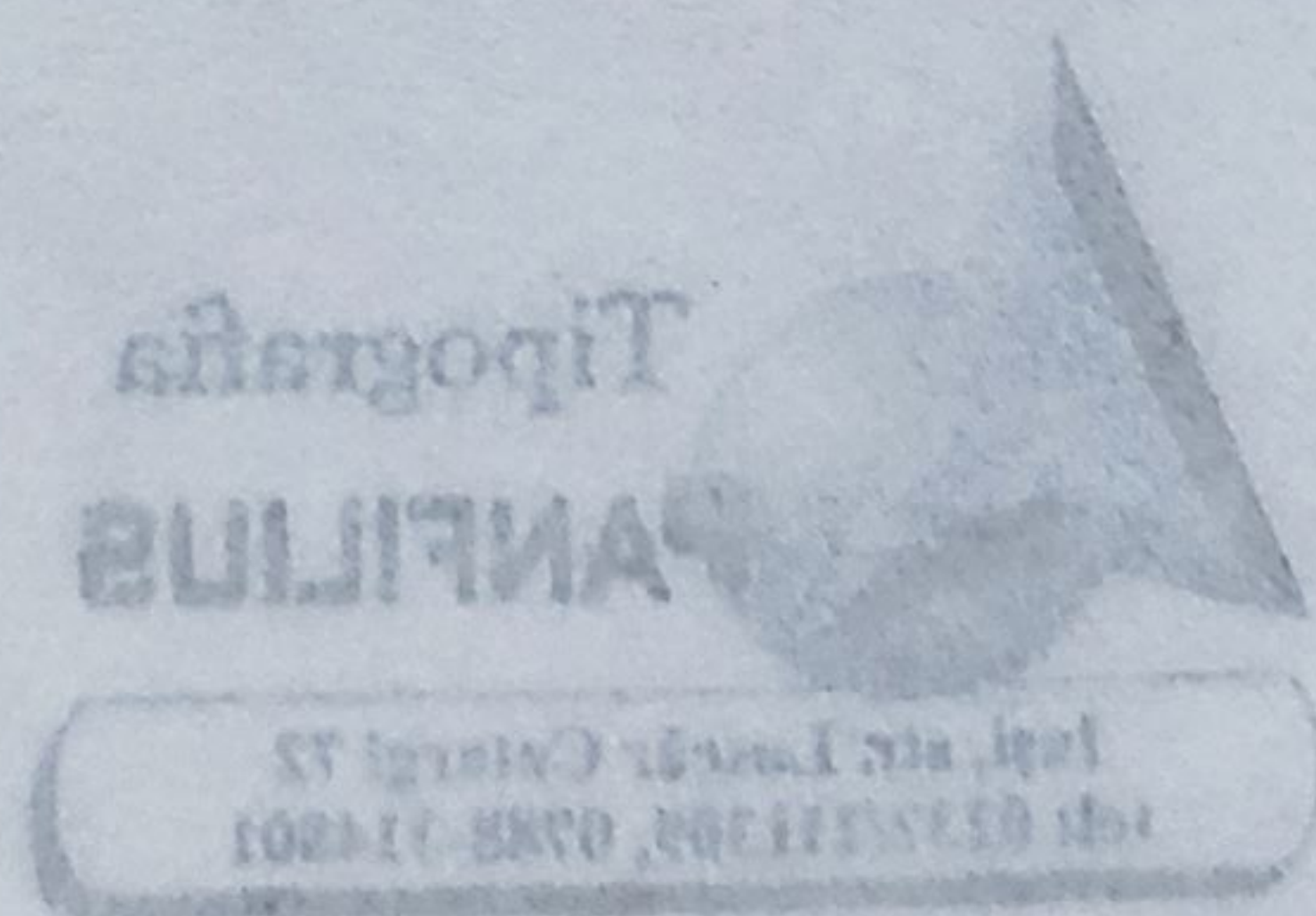
Ilustrează conceptul operațional de curent literar, cu referire la simbolismul românesc 106

Expune doctrina estetică promovată de revista *Dacia literară*..... 109

Prezintă rolul *Junimii* și al lui Titu Maiorescu în impunerea noii direcții în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea..... 115

Expune ideile care stau la baza *direcției moderniste*, promovate de Eugen Lovinescu 122

Prezintă ideologia literară a tradiționalismului 126



DramArt XXI

Bacalaureatul nu este numai o probă a elevilor! Este și a profesorilor care trăiesc în fiecare an emoțiile tinerilor pe care i-au îndrumat, de aceea volumul nostru vrea să fie o certitudine a celor care îl vor parcurge că examenul lor va fi un succes.

Așadar,
SUCCES!

Autorii

ISBN: 973-7687-04-3